مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العـــدد 109 شـــتاء 2002 الســـنة السابعـــة و العشـــرون

■ concents ■

تنويـــــه

تعتذر هيئة تحرير الآداب الأجنبية عن قبول أية مادة غير مرفقة بالأصل الأجنبي؛ كما ترجو الهيئة من السادة المترجمين كتابة اسم المؤلف والمترجم وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو اللغة الأصلية التي كتب بها النص.

❑❑

كلمة التحرير
اللغة كتجسيد للإيديولوجيا
بقلم رئيسة التحرير
د.بثينة شعبان

يصدر هذا العدد من مجلة الآداب الأجنبية في ظرف تاريخي تلعب الكلمة به دوراً لا يقلّ أهمية عن دور الرصاصة غير أن دور الكلمة يحتاج إلى علم وذكاء وتخطيط واستخدام أمثل. وللأسف فإن العرب اليوم هم المستهدفون في هذه الحملة اللغوية التي تهدف إلى تقويض حقوقهم وصياغة آرائهم عن أنفسهم بالطريقة التي يرتأيها أعداؤهم. فقد رأيت في اللغة الإعلامية التي تروج لها وسائل الإعلام الغربية عن الصراع العربي ـ الصهيوني وأحداث الانتفاضة خطراً كبيراً يساهم إلى حدّ كبير في إضعاف الموقف العربي وإطلاق يد المحتل لينقل للعالم وجهة نظره عن هذا الصراع ويشوّه الحقائق بالشكل الذي يرتأيه وظهرت هذه المشكلة بشكل جلي منذ بدء انتفاضة الأقصى وتضاعف مداها وأثرها بعد أحداث الحادي عشر من أيلول في الولايات المتحدة.

فقد عمدت إسرائيل ومنذ بدء الانتفاضة إلى تغييب حقيقة الاحتلال والاستيطان وركزت في أخبارها على "طرفين"، أي الإسرائيلي والفلسطيني وعلى "تصادمات" و"مواجهات" و"اشتباكات" و"عنف"، اللغة التي توحي بأن هناك طرفين منخرطين في حرب وأنهما متساويان في القدرات والحقوق، إذ لا يوجد معتدٍ ومعتدى عليه ولا يوجد قاتل وضحية. ولذلك ركزت إسرائيل أيضاً على مصطلح "دائرة العنف"، كي تسقط من اللغة الإعلامية المتداولة، ومن لغة التصريحات السياسية والبيانات الدولية، مصطلحات قانونية مثل "العدوان" و"الاحتلال" و"الاستيطان" وبدلاً من أن يطالب العالم بانتهاء الاحتلال أصبح يتحدث عن أمور تظهر أن سبب الأزمة هو "العنف الفلسطيني" وحسب، مثل التركيز على "شحنة الأسلحة" و"العمليات الاستشهادية"، و"الموقف من عرفات" والخ...

وقد وصل الدهاء السياسي، في مقاربة وصف مايجري على أرض الواقع حداً أصبحت اللغة الإعلامية التي تصف الحدث بديلاً عن الحدث ذاته، الأمر الذي أطلق أيدي الاحتلال في ارتكاب الجرائم، كما تشتهي نفوسهم الحاقدة، فدمروا آلاف البيوت، وقطعوا مئات الآلاف من الأشجار وقتلوا المئات وجرحوا عشرات الآلاف دون أن يحرك العالم ساكناً وأحياناً دون أن يسمع هذا العالم

أو يرى فظاعة وفداحة ما يجري، وفي الشهر الأول من هذا العام، قدمت لنا الأخبار مثلاً عن أن ما يجري ليس محطّ قلق المرتكبين ولكن الإعلام عنه هو المشكلة. وبدا هذا واضحاً في الضجة التي أثارها الكاتب الفرنسي والذي كان رجل استخبارات في الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي وتحدث في كتاب عن اعتقال الجزائريين وتعذيبهم على أيدي القوات الفرنسية، وهبت عاصفة هوجاء في فرنسا ليس ندماً على ما حدث أو اعتذاراً عن الماضي، بل لأن الجنرال ساسيرو قد كتب عن أحداث "الاعتقال والتعذيب" ولم يكن من المفترض أن يكشف النقاب عن هذه الجرائم.

إن ما يعنيه هذا كله هو أن الكلمة قد وصلت ساحة الوغى وأنها أصبحت اليوم من أمضى الأسلحة التي يستخدمها المتحاربون، وكم يحزّ في نفسي أن العرب الذين سبقوا العالم إلى التفنن باللغة والشعر والبيان يقفون اليوم متلقين للمعلومة واللغة التي تصيغ ليس المصطلح فقط، وإنما الفكر و الموقف. وتشهد اللغة الإنكليزية كل يوم مصطلحات جديدة تواكب التفوق العسكري للغرب ومنطق القوّة وتهميشه للأطراف والحضارات وقضايا الشعوب الأخرى. وللأسف فإن بلدان العالم الثالث، ومن ضمنهم العرب والمسلمين، يترجمون هذه المصطلحات التي صيغت بطريقة تقوّض حقوقهم وتضعهم في صفوف المتهمين والمتلقين دون أن يكون لهم أي تأثير في الحدث أو في خلق المصطلح الذي يصف هذا الحدث.

في هذا السياق تحاول مجلتنا "الآداب الأجنبية" في هذا العدد مواكبة هموم الساعة فتقدم للقارئ العربي ثلاث مقالات عن اللغة ذات صلة وثيقة بما يجري اليوم من استخدام واستغلال للغة من أجل تحوير معنى وموقف وبالنتيجة من أجل تعزيز موقف سياسي أو حتى المساهمة في انتصار عسكري.

ففي المقال الأول بعنوان "اللغة والمعنى والتأويل" بقلم جوناثان كالر، ترجمة رشاد عبد القادر يجد القارئ مناقشة عميقة وهادفة لفرضيات مختلفة عن دور اللغة والأقرب إلى ما نراه اليوم على الساحة السياسية هي فرضية سابير وورف اللذين زعما أن اللغة تحدد ما يمكننا أن نفكر به. فقد حاجج وورف أن هنود الهوبي مثلاً لديهم تصوّر عن الزمن لا يمكن إدراكه في اللغة الإنكليزية. ويبدو أنه ليس هناك طريقة للبرهان على أن ثمة أفكاراً في لغة وحيدة لا يمكن التفكير بها أو التعبير عنها في لغة أخرى، ولكن لدينا دليل قوي على أن لغة ما تحدث أفكاراً "طبيعية" أو "عادية" تقتضي مجهوداً خاصاً في لغة أخرى.

ويناقش المقال أن التراكيب اللغوية هي أيضاً أعراف لغة وليست طبيعية أو لا غنى عنها وأن اللغة ليست اصطلاحاً يقدم نعوتاً للمقولات الموجودة سابقاً، بل إنها تولد مقولاتها الخاصة بها. ولكن يمكن حمل المتحدثين والقراء على أن يروا عبر خلفية لغتهم ومن خلالها ، كي يروا واقعاً متبايناً فالأعمال الأدبية تستكشف خلفية الطرائق المعتادة في التفكير أو مقولاتها وتسعى في أغلب الأحيان لأن تلوي هذه الطرائق أو أن تعيد تشكيلها مبيّنة لنا كيف نفكر في شيء لم تأخذه لغتنا سابقاً بالحسبان، وترغمنا على أن نعنى بالمقولات التي نرى من خلالها العالم على نحو غير مفكّر به، ومن ثم فإن اللغة هي التجسيد المادي للأيديولوجيا ـ المقولات التي يُجاز للمتحدثين أن يفكروا بها ـ وكذلك موقع مساءلتها أو نقضها على حدّ سواء.

وفي مقال "حقل فوكو" بقلم تشارلز ليمرت ترجمة خالدة حامد، نشهد مناقشة غنية وعميقة للصفات التي ألصقها القراء بفوكو بأنه ماركسي وبنيوي وسيميائي واختلاف هذه الصفات عما يقدمه فوكو وعما نواجهه في كتاباته وإذا كان لابدّ من قراءة المقال فإن أحد الاستنتاجات عن فوكو يعبر إلى حدّ ما عن جدية وشمولية ودقة النقاش حيث نقرأ في سياق المقال ما يلي:

فوكو ـ الحدث: إن إطلاق اسم الحدث "event" على فوكو لا يعني الاحتفاء به، أو جعله أكثر مما هو عليه، بل يعني دراسته بمصطلحاته الخاصة، فهو يرفض التاريخ التقليدي للأحداث الكبرى (الحروب والمعاهدات والاتفاقيات الدبلوماسية وما إلى ذلك)، ويقترح بدلاً منه تاريخاً يضفي صفة الحياة على الفهم الاعتيادي للأحداث التاريخية فنجده يهتم بالأحداث القليلة الشأن في التاريخ أكثر من اهتمامه بالأحداث الكبرى: إذ يُعنى بالروايات المنسية، بتقرير ما عن جريمة، بقصة خنثوية... فالحدث لا يُقاس بما يحمله من معنى أو أهمية، بل بمكانته في مجال القوة الاجتماعية... يرفض فوكو مثالية التاريخ التقليدي ووضعيته وخطبته.... إلا أن فوكو ليس ماركسياً وعضواً في مدرسة "الحلويات" وتلميذاً لألتوسير فحسب، بل يعمل في فضاء نسجه هؤلاء الثلاثة. فتراه يتحدث حينما يصمتون، ويصمت حالما يتحدثون فيما بينهم ويجتاز الحد الفاصل بين ما قبل The said ومالم يُقَلْ The unsaid لغرض إعادة توطيد حدود أخرى لابد من انتهاكها. وهو حينما يسأل ما اللغة؟! إنه لا يسأل عن معنى اللغة أو ماهيتها، أو شكلها بل عن وجودها ووظيفتها وممارستها. وباستثناء دراساته التاريخية في "الكلمات والأشياء"، تنطق سيميائية على

الأدب علـى نحـو وافٍ تقريبـاً، فـالأدب هـو مـا أشـير لـه فـي نهايـة العصـر الكلاسيكي بوصفه الممارسة الغريبة للغة التي جلبت اللغة إلى الخواء Void على أيدي ساد ونيتشه وروسيل وآرتو ومالارميه. "نحن ندرس العبارات عند الحد الذي يفصلها عن مالم يُقَلْ... ويرى فوكو أن وضعية الأدب ليست شكله، بل هي قدرته على دفعنا إلى مواجهة العلاقة بين اللغة والحياة الإنسانية؛ إذ بمقدور الأدب أن يقودنا إلى الصمت الذي يجعل الخطاب ممكناً..!

ومواقفنا من الواقع، تشكل اليوم الإيديولوجيا السياسية التي تعمل مراكز الأبحاث والمفكرون على تطويرها وتوظيفها، كل لخدمة أهدافه.

وفي إطار موازٍ يترجم محمد علي الأشقر مقالاً ذا صلة عن "لغة إسبانيا المستعربة وأصول اللغة الإسبانية"، للكاتب الإسباني رامون منذرث بيدال.

وبالإضافة إلى باب المقال المتميز في هذا العدد يحمل هذا العدد للقارئ العزيز باقة متميزة من القصص وأخرى من قصائد الشعر العالمي ومسرحية شعرية ممتعة حقاً بعنوان "الفارس البخيل" للكاتب الروسي الكسندر بوشكين وترجمة عدنان جاموس، كلّ ما نرجوه هو أن نكون قد وفقنا في أن نضع بين يدي القارئ العربي عدداً ممتعاً ومفيداً يساهم بشكل ما في انخراط أكبر للقارئ في الحوارات الدائرة حول اللغة والثقافة والعالم؛ هذه الحوارات التي أصبحت من الأهمية بمكان اليوم بحيث أصبحت رديفاً مباشراً للأيديولوجيا والصراع السياسي وحتى العسكري الدائر في العالم.

اللغة. والمعنى، والتأويل.

جوناثان كالِر

■ ت:رشاد عبد القادر ■

هل الأدب ضَرْب خَاصّ من اللغة أَم استخدام خَاص لها؟ هل هو اللغة، وقد نُظِّمَتْ بطرق مُمَيَّزة، أَمْ اللغة وقد أُضْفِيَ عليها امتِيازات خاصّة؟

ليس ثمة جدوى لِإيثَار هذا الخِيَار أو ذاك: فالأدب يَنْطَوِي على خصائص اللغة **وعلى** ضَرْب خَاصّ من الانتباه لها **على حد سواء.** وكما تُظْهِر هذه المساجلات، كانت الأسئلة المتعلقة بطبيعة اللغة وأَدْوَارها وكيفية تحليلها، مركزية للنظرية. ويمكن التركيز على بعض المسائل الرئيسية من خلال [تناول] مشكلة المعنى. فما الذي يَكْتَنِف التفكير بِخُصُوص المعنى؟

المعنى في الأدب

لنتناول بَيْتَيْ الشعر اللذين تعاملنا معهما قبل الآن بوصفهما أَدَباً؛ قصيدة ذات بَيْتَيْنِ لـ"**روبرت فروست**":

THE SECRET SITS.
We dance in a ring and suppose.
But the Secret sits in the middle and knows.

مَا "المعنى" هنا: في الواقع، ثمة اختلاف بين السؤال عن معنى نصٍّ (القصيدة

كَكُلّ) وعن معنى كلمةٍ. إذْ يمكننا القول أنّ dance [يرقص] تعني "يؤدي سلسلة من الحركات الإيقاعِيّة النَمَطِيَّة"، ولكن مَا الذي يعنيه هذا النص؟ قد تقول إنّ النص يُفِيد [مَعْنى] عَبَث الأَفْعَال البَشَرِيّة: فنحن نَلُفّ ونَدُور؛ وليس بِوُسْعِنَا إلاَّ الظَّنّ supposing فحسب. وفضلاً عن ذلك، مع سَجْعِهِ ومع ذاك الشعور بمعرفته بما يقوم به، ينخرط هذا النص بالقارئ في سيرورةِ إرْباك وحَيْرَةٍ بِشَأْن الرقص وَالظَّنّ. إنّ ذاك التأثير؛ السيرورة التي يمكن للنص إثَارَتَها، هو جزء من معنى النص، إذَنْ، لدينا معنى كلمةٍ ومعنى نصٍّ أو تَحْرِيضَاتِه؛ وَثَمَّةَ فيما بينهما مَا يمكننا أَنْ ندعوه بـ"معنى منطوقٍ مَا: معنى فعل نطق هذه الكلمات في ظروف معينة. مَا الفعل الذي يُؤَدِّيهِ هذا المنطوق: **هل هو تَحْذِير مثلاً، أَمْ اعْتِراف، تَفَجُّع أَمْ تَفَاخُر**؟ مَنْ هُمْ الـ"We" هنا، ومَا الذي يعنيه dancing في هذا المنطوق؟

إذَنْ، لا يمكننا التساؤل بَخُصُوص "المعنى" وحده. ذلك أن ثَمَّةَ ثلاثة أبعاد للمعنى أو ثلاثة مستويات لها على أَقَلِّ تَقْدِير :معنى كلمةٍ، ومنطوقٍ، ونصٍّ. فالمعاني المحتملة للكلمات تُسَاهِم في معنى منطوقٍ وهو فعلٌ يقوم به مُتَحَدِّث. (وتَنْشَأ معاني الكلمات، بدورها، من الأشياء التي قد تقوم بها في المنطوقات). وأَخِيْراً، إنَّ النَّصّ . الذي يُمَثِّل هنا مُتَحَدِّثاً مَجْهُولاً يقوم بهذا النطق المُبْهَم . شيءٌ بَنَاهُ مُؤَلِّف، ومعناه ليس افْتِرَاضاً بل هو مَا **يقوم به**، أو إمْكَانيَّته لِيُؤَثِّر في القراء.

لدينا ضُرُوبٌ مختلفة من المعنى، ولكن يمكننا القول بوجه عام إنَّ المعنى يستند إلى الاختلاف. إذْ لا نعرف مَا الذي يشير إليه We في هذا النص؛ فكل مَا نعرفه أنَّه مغاير لـ I، أو he, she, it, you, they فـwe مجموعة معينة غير محددة تَشْتَمِل على أيّ مُتَحَدِّث نَعُدُّه مُتَضَمَّناً [في النص]. فهل يشتمل we على القارئ أم لا يشتمل عليه؟ هل we كل شَخْص ما عدا الـ Secret، أم هو مجموعة خاصّة؟ إنَّ مثل هذه الأسئلة التي لا تكون الإجابة عليها أمراً يسيراً، تُثَار في أيّ مسعى لتأويل القصيدة. ومَا لدينا هو التَنَاقُضات والاخْتِلاَفَات.

ويمكننا قول الشيء نفسه عن dance وsuppose. فما تعنيه dance هنا يستند إلى مَا نُغَايِرُهُ بها ("الرقص في حلقة" بوصفه نقيضاً لـ "المضيّ على نحو مستقيم" أو بوصفه نقيضاً لـ " تلبَّث بالمكان" و Suppose بوصفه نقيضاً لـKnow. إنَّ التفكير بمعنى هذه القصيدة هو مسألة اشتغال مع المتناقضات والاختلافات، وإضفاء مَضْمُون عليها، والاستدلال منها.

نظرية سوسير عن اللغة:

إنَّ لُغَةً مَا هي **نظام** من الاختلافات. هكذا يعلن **فرديناند دو سوسير**؛ اللُغَوِيّ السويسري في بدايات القرن العشرين، الذي كان عمله حاسماً للنظرية المعاصرة. فمَا يجعل كل عنصر من عناصر لُغَةٍ على ماهو عليه؛ ومَا يمنحه هُوِيَّته، هو [الخصائص] المضادّة بينه وبين العناصر الأخرى داخل نظام اللغة. ويَعْرِض **سوسير** مقارنةً: إنَّ قطاراً . وليكن القطار السريع الذي ينطلق في الساعة 8.30 ق.ظ. من لندن إلى أكسفورد . يستند في هُوِيَّته إلى نظام القطارات كما هو مُبَيَّن في الجدول الزمني [لإنطلاقها]. لذا فإن قطار الـ(8.30ق.ظ.لندن . أكسفورد) مُمَيَّز عن قطار الـ(9.30 لندن . كامبردج)، وعن قطار الـ(8.45 أكسفورد). الداخِلِيّ. وما ينبغي أخذه في الحُسْبانِ ليس أيّ من السمات المادية لقطار معين: المُحَرِّك، والعَرَبَات، والطريق الصحيح، ومَجْمُوع العامِلِين، وهكذا ربما تفاوت كل مَا تقدم، بحسب [تفاوت] أَوْقَات الانطلاق والوصول؛ وقد يتأخر القطار في الانطلاق وفي الوصول. إنَّ ما يَمنح القطار هُوِيَّته هو مكانه في نظام القطارات: فهو هذا القطار [بِعينه] بوصفه يقف قبالة القطارات الأخرى. وكما يقول **سوسير** عن العلامة اللغوية: "فإن أكثر مِيْزَاتِها دِقَّةً هو أَنْ تكون مَا لا تكون عليه [العلامات] الأخرى."وعلى نحومشابه، قد يُكتب الحرف b بطرق مختلفة عدة (تَفَكَّرْ في خَطّ الناس المتباين)، مادامَ لا يَتِمّ الخلط بينه والحروف الأخرى كـ L, K, وd. والأمر الحاسم ليس شكلاً معيناً أو محتوى، بل الاختلافات التي تمكنه من أَنْ يَدُلّ على [....].

وفي رأي **سوسير**، اللُغَة نظام من العلامات، والواقعة الرَئِيسِيّة هي ما يدعوها سوسير بالطبيعة الاتفاقية للعلامة اللغوية، ويَعْنِي هذا شيئين اثْنِين. أولاً، العلامةُ (كلمة، مثلاً)، جَمْعٌ بين شكل ("الدال")، ومعنى ("المدلول")، ولا تستند العلاقة القائمة بين الشكل والمعنى إلى التَّشَابُه الطبيعي، بل تستند إلى العرف. فما أنا أجلس عليه يُدعى بـ"**كرسي** إلاَّ أنَّه ربما دُعِيَ بشيءٍ آخر [مختلف] تماماً؛ واب wab أو بانس punce مثلاً. وأَنْ يكون هذا بدلاً من ذاك فهذا عرف في اللغة الإنكليزية أو قاعدة فيها؛ وسيكون له في اللغات الأخرى أسماء مختلفة تماماً. أمَّا الحالات التي تكون اِسْتِثْنَاءَات فهي الكلمات التي تحاكي أصواتها أصواتاً غير لغوية [المحاكاة الصوتية] حيث يبدو أنَّ الصوت يحاكي مَا يُمَثِّلُه كـ –bow wow أو buzz [نباح الكلب، يَئِزّ]. غير أنّ هذا الأمر يختلف من لغة إلى أخرى: فنباح الكلب في

اللغة الفرنسية هو: oua–oua وَيَئِزّ هو bourdonner.

بل أَنّ الأكثر أهمية لـ **سوسير** والنظرية الحديثة، هو المَظْهَر الثاني للطبيعة الاتفاقية للعلامة: فالدال (الشكل) والمدلول (المعنى) هما في حَدٍّ ذاتهما تَقْسِيمَانِ عرفيان لمستوى الصوت ومستوى التفكير على التَّوَالِي. واللغة تفصل فيما بين مستوى الصوت ومستوى التفكير على نحو متباين. فاللغة الإنكليزية تُمَيِّز chair , cheer و char على مستوى الصوت بوصفها علامات مُنْفَصِلة ذات معان متباينة، ولكن ليس بالضرورة أَنْ تَفْعَل ذلك؛فقد تكون أَلْفَاظاً متباينةً لعلامة بِمُفْرَدها. أَمَّا على مستوى المعنى. فتُمَيِّز اللغة الإنكليزية chair عن stool (كُرْسِيّ بِلا ظَهْرٍ)، إلاَّ أنها تُجِيز للدال أو المفهوم chair أَنْ يشتمل على المَقَاعِد التي لها ذِرَاعَانِ أو التي ليس لها ذِرَاعَانِ، وأَنْ يشتمل على المَقَاعِدِ القاسية وتلك البَاذِخَة؛ وهذان تباينان قد يكتنفان مفاهيم مُتَمَايِزة بكل معنى الكلمة.

ويُشَدِّد سوسير على أنّ لُغَةً مَا ليست "اِصْطِلاّحاً" يَنُصّ على أسمائه الخاصة به للمقولات التي توجد خارج اللغة. وهذه نقطة ذات تَشَعُّبَات حاسمة للنظرية الحديثة. فنحن نَنْزِع إلى الافتراض أَنْ لدينا المفردات dog و chair كيما نُسَمِّي الكلاب والكراسي التي توجد خارج أَيَّةَ لغةٍ كانت. ولكن. يحاجج سوسير . إذا كانت المفردات تُمَثِّل مفهومات موجودة سابقاً، لكان لها المرادفات ذاتها من هذه اللغة إلى الأخرى، والحال أنها ليست كذلك البتة. فكل لغة هي نظام من المفاهيم إضافةً إلى الأشكال: نظام من العلامات المتعارف عليها التي تنظم العالَم.

اللغة والتَّفْكير

لقد كانت الكيفية التي ترتبط بها اللغة مع التفكير إحدى المسائل الرئيسة للنظرية الحديثة. فعلى طرف، تقف وجهة نظر الحس السليم في أنَّ اللغة تُقَدِّم فقط الأسماء للأفكار التي توجد على نحو مُسْتَقِلّ؛ فهي تَعْرِض طرائق للتعبير عن الأفكار الموجودة سابقاً. وعلى الطرف الآخر، تقف "فرضية سابير . وُورْف"، وقد سُمِّيت كذلك نسبة إلى لُغَوِيَّيْنِ زَعَمَا أَنَّ اللغة تُحَدِّد مَا يمكننا أَنْ نفكر به. حاجج **وُورْف** أنّ هنود **الهوبي** ـ مثلاً . لديهم تصور عن الزمن لا يمكن إدراكه في اللغة الإنكليزية (وهكذا لا يمكن شرحه هنا!). ويبدو أَنَّه ليس هنالك طريقة للبرهان على أَنْ ثَمَّةَ أفكاراً في لغةٍ وحيدة لا يمكن التفكير بها أو التعبير عنها في لغة أخرى، ولكن

لدينا دَلِيل قوي على أنّ لغة مَا تُحْدِث أفكاراً "طبيعية" أو "عادية" تَقْتَضِي مَجْهُوداً خاصّاً في لغة أخرى.

وكما أنَّ الشِفْرَة اللغوية نظريةٌ للعالَم. كذلك اللغات المتباينة تُقَسِّم العالَم على نحو متباين. فالمتحدثون باللغة الإنكليزية لديهم ‘pets’[1]؛ وهي مقولة لا يوجد مقابل لها في الفرنسية، مع أنّ الفرنسيين لديهم عدد مُبَالَغ فيه من الكلاب والقطط. وتجبرنا اللغة الإنكليزية على معرفة جنس رَضِيع بحيث نستخدم الضمير الصحيح للحديث عنه أو عنها (إذْ لا يمكنك أن تنادي طفلاً بـ"it"). تنطوي لغتنا . إذن . على أنَّ الجنس أمر حاسم (لذلك، ومما لا ريب فيه، نجد رَوَاجَ الملابس ذات الألوان الزَهْرِيَّة والزرقاء للإشارة إلى المتحدث بالجواب الصحيح). غير أنَّ هذا التمييز اللغوي للجنس أمر لا غِنَى عَنْهُ في أي حال من الأحوال؛ ولا تجعل اللغات جميعاً من الجنس سمة فاصلة لحديثي الولادَة. والتَرَاكِيب النحْويّة هي أيضاً أعراف لغةٍ، وليست طبيعية، أو لا غِنَى عَنْها. فعندما نَطْمَح بِبَصَرِنا إلى السماء ونرى حركة الأَجْنحَة؛ تُمَكّننا لغتنا من قول شيء مَا من قَبِيل: "إنّها تطير" " it s winging . (كقولنا "إنها تمطر") . بدلاً من قولنا "تطير الطيور" Birds are flaying’. وهنالك قصيدة مشهورة للشاعر بول فيرلين تلعب على هذه التركيبة [النحوية]:

(‘II pleure dans mon coeur Commeil pleut sur la ville’).

(إنها تبكي في قلبي، مِثْلَمَا تُمْطِر على البَلْدَة). ونقول:

It, s raining in town”

["إنها تُمْطِر في البلدة"]؛ فلماذا لا نقول: it,s crying in my heart [بدلاً من: it cries in my heart "إنها تبكي في قلبي"].

واللغة ليست اصْطِلاَحاً يقدّم نُعُوتاً للمقولات الموجودة سابقاً؛ بل إنها تُوَلِّد مقولاتها الخاصة بها، ولكن يمكن حمل المتحدثين والقراء على أَنْ يَرَوْا عبر خَلْفِيَّة لغتهم، ومن خلالها، كي يَرَوْا واقعاً متبايناً. فالأعمال الأدبية تستكشف خَلْفِيَّة الطرائق المعتادة في التفكير أو مقولاتها وتسعى في أغلب الأحيان لأنْ تَلْوِي هذه الطرائق أو

---

[1] الحيوانات المُدَلَّلَة التي تُقْتَنى للاستمتاع لا الاستفادة. ويُعبر عنها بالفرنسية animal de compagnie.

أَنْ تعيد تشكيلها، مُبَيّنة لنا كيف نفكر في شيءٍ لم تأخذه لغتنا سابِقَاً بِالحُسْبان، وتُرْغِمَنا على أَنْ نُعْنَى بالمقولات التي نرى من خلالها العالَم على نحو غير مُفكَّر به. ومن ثَمَّ، فإنَّ اللغة هي التجسيد المادي للأيديولوجيا . المقولات التي يُجَاز للمتحدثين أَنْ يفكروا بها . وكذلك موقع مسائلتها أو نَقْضها على حد سواء.

التحيل اللغوي:

يُمَيِّز **سوسير** نظام اللغة (**اللسان**)، عن أَمْثِلَة مُعَيَّنة من الكلام والكتابة (**الكلام**). وتكمن مهمة علم اللُّغَة، في إعادة بناء النظام الأساسي لِلُّغةِ (النَّحْو)، الذي من شأنه أَنْ يجعل أَحْدَاث الكلام [الكلام المنطوق] أمراً ممكناً. ويكتنف هذا تَمْيِيزٌ آخَر بين الدراسة **التزَامُنِيَّة** لِلُّغَةِ (حيث يَتِمّ التركيز على اللغة بوصفها نظاماً في لحظة زمنية مُعَيَّنة في الحاضر أو في الماضي)، والدراسة **عبر الزمنية** التي تنظر إلى المتغيرات التاريخية على عناصر معينة من اللغة.و أن تفهم لغةً بوصفها نظاماً يُؤَدِّي وظيفة هو أنْ تنظر إليها تزامنيّاً، محاولاً توضيح قواعد النظام وأعرافه، الذي يجعل من أشكال اللغة ومعانيها أمراً ممكناً. ويمضي **نعوم تشومسكي** مُؤَسِّس القواعد التوليدية التحويلية، وهو عالم لغوي وأكثرهم تأثيراً في وقتنا الراهن، يمضي إلى أبعد من ذلك؛ ويحاجج أنّ مهمة علم اللُّغة تكمن في إعادة بناء"القدرة اللغوية" لِمُتَحَدِّثِي اللغة الأصليين: المَقْدِرَة أو المعرفة الضمنية التي يكتسبها المتحدثون والتي تمكنهم من الحديث وفهم الجمل التي لمْ يَلْتَقُوها أبداً قبل الآن.

إذنْ، **ينطلق** علم اللغة من الوقائع المتعلقة بشكل المنطوقات ومعناها للمتحدثين ويحاول شرحها. كيف يكون للجملتين التاليتين اللتين لهما الشكل ذاته . John is eager to please . و John is easy to please . معان متباينة لمتحدثي اللغة الإنكليزية؟ يعرف المتحدثون أنّ جون في الجملة الأولى يرغب بأن يُسر [الآخرين] وأنّ الآخرين في الجملة الثانية هم الذين يقومون بفعل المَسَرَّة. ولا يحاول اللغوي أنْ يكتشف "المعنى الحقيقي" لهذه الجمل، كما لو كان الناس على خَطَأ دائماً، وأنّ الجملة في العمق تعني شيئاً آخر. بل تكمن مهمة اللغويين في وصف تراكيب اللغة الإنكليزية (هنا، من خلال افتراض مستوى أساسي للبنية النحوية)، حتى يشرحوا تباينات المعنى المصادق عليها، فيما بين هذه الجمل.

الشِعْرِيَّة مقابل الهرمنيوطيقا (علم التأويل):

وهنا ثَمَّةَ تمييز أساسي بين ضَرْبَيْنِ من المشاريع، كثيراً ما تَمَّ تجاهله في الدراسات الأدبية: يتناول أولهما المعاني . على غرار علم اللغة . بوصفها مَا ينبغي شرحه ويحاول أنْ يستنبط الكيفية التي تكون بها هذه المعاني ممكنة. وعلى نحو مغاير، يَنْطَلِق ثانيهما من الأشكال ويسعى إلى تأويلها، كي يقول لنا مَا تعنيه هذه الأشكال في الواقع. وهذا تَضَادّ بين **الشِعْرِيَّة وعلم التأويل** في الدراسات الأدبية. ففي حين أنَّ الشِعْرِيَّة تَنْطَلِق من المعاني المصادق عليها أو من التأثيرات وتُسَائِل عن الكيفية التي تَحَقَّقَتْ بها. (مَا الذي يجعل من هذه الفِقْرَة في رواية أنْ تبدو ساخرة؟ مَا الذي يحملنا على التعاطف مع هذه الشخصية على وجه التحديد؟ لِمَ تكون نهاية هذه القصيدة مبهمة؟) يبدأ علم التأويل من جانبٍ آخرَ، بالنصوص ويُسَائِل عمّا تعنيه، حيث يسعى لاكتشاف تأويلات جديدة وأفضل [من السابقة]. كما أنَّ النماذج التأويلية تأتي من حقل القانون والدين، حيث يسعى الناس لتأويل نص مَوْثُوق به أو نص مقدس بغية اتخاذ قرار في كيفية القيام بفعلٍ. ويقترح النموذج اللغوي أنَّه ينبغي على الدراسة الأدبية أَنْ تَتَّخِذ المسار الأول؛ مسار الشِعْرِيَّة، حيث تحاول فهم الكيفية التي تُحَقِّق بها الأعمال [الأدبية] التأثيرات التي تُحْدِثِهَا، غيرَ أنَّ تقليد النقد الحديث قد اتَّخَذَ المسار الثاني علىنحوكاسِح، إذْ جعل من تأويل الأعمال الفردية العامل الحاسم في الدراسة الأدبية. وفي واقع الأمر، كثيراً مَا يجمع النقد الأدبي بين الشِعْرِيَّة وعلم التأويل، حيث يسائل عن كيفية تحقيق تأثير معانٍ أو لماذا تبدو نهاية مَا نهاية صحيحة (وكلتاهما مَسْأَلَتان تتعلقان بالشِّعْرِيَّة)، إلاَّ أنَّه يسائل أيضاً عمّا يعنيه بيت شعري معين، ويسائل عمّا تخبّرنا به قصيدة عن الشرط الإنساني (علم التأويل). لكن المشروعين مُتَمَايِزان تماماً من حيث المبدأ، ولهما أهداف متباينة وضروب متباينة من الأَدِلَّة. إن اتخاذ المعاني أو التأثيرات نقطة انطلاق (الشِعْرِيَّة) يختلف جوهَرِيّاً عن السعي لاكتشاف المعنى (علم التأويل).

وإذا اتَّخَذَتْ الدراساتُ الأدبية علمَ اللغة بوصفه نموذجاً، ستكون مهمتها وصف "القدرة الأدبية" التي يكتسبها قراء الأدب. أمَّا الشعرية التي تصف القدرة الأدبية فستركز على الأعراف التي تجعل من البنية الأدبية والمعنى أمرين مُمْكِنَيْنِ: ماهي

الشفرات أو الأنظمة في العرف الذي يُمَكِّن القراء من تحديد الأجناس الأدبية، وإدراك الحبكة، وخلق "الشخصيات"، من التفاصيل المبعثرة التي يقدمها النص، وتحديد الأفكار الرئيسية في الأعمال الأدبية، وتَتَبُّع نَوْع التأويل الرمزي الذي يُجيز لنا قياس مغزى القصائد والقصص.

قد يبدو هذا التماهي بين الشعرية وعلم اللغة مُضَلِّلاً، إذْ لا نعرف معنى عمل أدبي مثلما نعرف معنى جملة John is eager to please [إنَّ جون تَوَّاق لأنْ يُسِرَّ الآخرينِ]، ومِنْ ثَمَّ لا يمكننا أَنْ نَعُدّ المعنى بوصفه مُعْطًى بل ينبغي نِشْدَانه. ومما لا ريب فيه، أنَّ هذا أحد الأسباب التي جعلت الدراسات الأدبية تُفَضِّل علم التأويل على الشعرية في العصر الحديث (ويكمن السبب الآخر في أنّ الناس يدرسون الأعمال الأدبية بوجه عام لا لأنهم يَخُصُّونَ وظيفة الأدب باهْتِمَامِهِم بل لأنهم يَعتقدونَ أنْ لدى هذه الأعمال أشياء مهمة تخبرهم بها ويرغبون بمعرفتها). إلاَّ أنَّ الشعرية لا تقتضي أنْ نعرف معنى عمل مَا؛ فمهمتها هي شرح أيّ معنى يمكننا المصادقة عليه: مثلاً، أنّ هذه النهاية موفقة أكثر من تلك، وأنَّ هذا الجمع بين الصور في قصيدة، معقول ومفهوم على حين أنَّ جمعاً آخر لا يكون كذلك. وعلاوة على ذلك، فإنَّ جزءاً حاسماً من الشعرية عبارة عن شرح للكيفية التي يشرع بها القراء في تأويل الأعمال الأدبية: مَا الأعراف التي تمكنهم من فهم الأعمال [الأدبية] كما يفهمونها. فعلى سبيل المثال، يُعَدّ ما دعوته بـ"المبدأ التعاوني المَحْمِيّ بإفراط" العرف الأساسي الذي يجعل من تأويل الأدب أمراً ممكناً: الافتراض أنَّ المَصَاعِبِ، والخَطَل الماثِل للعِيان، والاسْتِطْرَادَات، واللاعَلاقِيَّة لها كلها وظيفة وَثِيقُة الصِّلَةِ بالمَوْضُوع على مستوى معين.

القُرَّاء والمعنى:

تركز فكرة القدرة الأدبية الانتباه على المعرفة المضمرة التي يُضْفِيهَا القراء (والمؤلفون) على مُلاَقَاتِهِمْ للنصوص: مَا نوع الإجراءات التي يتبعها القراء في استجابتهم للأعمال [بالشكل] الذي يستجيبون به لهذه الأعمال؟ وما نوع الافتراضات التي يجب أنْ تكون في الموضع الصحيح لتشرح ردود أفعالهم وتأويلاتهم؟ وقد أَفْضَى التفكير بالقراء وبالطريقة التي يدركون بها الأدب إلى مَا دُعِيَ بـ"النقد القائم على استجابة القارئ"، الذي يَزْعُم أنَّ معنى النص هو تجربة القارئ (تجربة تشتمل

علـى التـرَدُّدَات، والحَـدْس، والتصـحيح الـذاتي للأخطـاء). وإذا تَـمَّ إدراك عمـل أدبـي بوصفه سلسلة من الأفعال المتوالية بناء على فهم قارئٍ، فإنّ تأويل العمل الأدبي إذْ ذاكَ ربمـا كـان موضـوع تلـك الملاقـاة، بسـلبياتها وإيجابياتهـا: حيـث تمـارس أعـرافٌ واحتمـالاتٌ متنوعـة تأثيراتهـا، وتُفتَـرَض الـروابطِ، وإمَّـا أن تُهـزَم الاحتمـالات أو أن تعزَّز. وحتى تفسِّر نصَّاً ينبغي أنْ تتحدث عن قصة القراءة.

غير أنَّ القصة التي يمكن للمرء أنْ يقولها عن عمل معين، تستند إلى ما دعاه المنظـرون بـ"أفق الاحتمـالات". إذ يفسَّـر نـص مَـا بوصـفه إجابـةً علـى الأسـئلة التـي يطرحهـا أفـق الاحتمـالات هـذا، فقـارئ فـي التسـعينات سـيتناول **هاملـت** باحتمـالات متباينـة عـن احتمـالات قـارئ معاصـر **لـشكسبير**. ويمكـن لسلسـلة كاملـة مـن الوقـائع التأثير في آفاق احتمالات القراء. وقد ساجل النقد النسائي الفرقَ الذي من شأنه أنْ يحدث، والاختلاف الذي سيحدثه القارئ إذا كـان امرأة. وتتسائل إلين شوالتر عن الكيفية التـي "تغيِّر بها فرضية القارئ الأنثى فهمنا لنص معين، حيث تنبِّهنا لمغزى شـفراتها الجنسية؟" ويبـدو أنَّ النصـوص الأدبيـة وتقاليـد تأويلهـا افترضـت قارئـاً ذكـراً وحملت القراء الإناث على القراءة كما يقرأ الرجل، ومن وجهة نظره. وقِسْ على ذلك، افتراض منظري الأفلام السينمائية بأنَّ الرؤية السينمائية . على حد تعبيرهم . (الرؤية من موقع الكاميرا) هي بالضـرورة رؤيـة ذكريـة: حيـث توضـع المرأة بوصـفها موضـوعاً للرؤية بدلاً من كونها المُراقِبة. وكذلك في الدراسات الأدبية، حيث درس نقاد الحركة النسائية مختلف الاستراتيجيات التي تتبعها الأعمال لجعل المنظور الذكري منظوراً معيارياً وسَاجلوا كيف أنَّ من شأن دراسة هذه البنى والتأثيرات تغيير طرائق القراءة للرجال إضافة إلى النساء.

التأويل:

إنَّ التركيـز علـى الاختلافـات التاريخيـة والاجتماعيـة فـي طرائـق القـراءة، يُؤَكِّد علـى أنَّ التأويـل ممارسـة اجتماعيـة. فـالقراء يفسـرون علـى نحـو غيـر رسـمي عنـدما يتحدثون للأصدقاء عن الكتب والأفلام؛ وكذلك يفسرون لأنفسهم حينما يقرؤون. وثمة بروتوكولات متباينة للتأويل الأكثر رسمية الذي يجري في الصفوف الدراسية. حيث يمكنـك التسـاؤل عمّـا يقـوم بـه أيّ عنصـر فـي عمـلٍ مـا، وعـن كيفيـة ارتباطـه مـع العناصر الأخرى، إلاَّ أنَّ التأويل قد ينطوي بالنتيجة على اشتراك في لعبة "يدور

حول": إذن، ما الذي يدور حوله هذا العمل في الواقع؟" إن غموض نصٍّ ما لا يعلي شأن هذا السؤال؛ بل إنه سؤال ملائم للنصوص البسيطة أكثر من كونه ملائماً للنصوص المعقدة على نحو بارع. ولابدَّ للجواب في هذه اللعبة أنْ يحقق شروطاً معينة: إذ لا يمكن له أنْ يكون واضحاً، مثلاً؛ بل عليه أن يكون تأمليَّاً. فالقول: "تدور مسرحية **هاملت** حول أمير في الدنمرك"، هو رفضٌ للاشتراك في اللعبة. ولكن القول: "تدور مسرحية **هاملت** حول انهيار نظام العالم الأليزابيثي"، أو "تدور مسرحية **هاملت** حول خوف الرجال من الجنسانية الأُنثوية"، أو "تدور مسرحية **هاملت** حول [فكرة] أنَّ العلامات لا يعوَّل عليها" تُعَدُّ جميعها إجابات ممكنة. وما ينظر إليه بوصفه مدارس في النقد الأدبي أو "معالجات"، نظرية للأدب، هي . من وجهة نظر علم التأويل . نزعات نحو تقديم ضروب معينة من الإجابات على سؤال ما الذي "يدور حوله" عملٌ ما بشكل أساسيّ: "الصراع الطبقي" (الماركسية)، "إمكانية توحيد التجربة" (النقد الجديد)، "عقدة أوديب" (التحليل النفسي)، احتواء الطاقات المدمِّرة" (التاريخية الجديدة)، "انعدام التناسب الصحيح بين علاقات الجنس" (النقد النسائي)، "طبيعة تفكيك ذاتيَّة للنصِّ" (التفكيك)، "إطباق الامبريالية" (النظرية مابعد الكولونيالية)، "مصفوفة كراهية الشذوذ الجنسي" (دراسات الشذوذ الجنسي).

والخطابات النظرية المذكورة أعلاه بين هلالين ليست طرائق في التأويل في الأصل: إنها بيان وشروح لما تعده [هذه الخطابات] ذا أهمية للثقافة والمجتمع بوجهٍ خاصّ. ويشتمل عدد من هذه النظريات على شروح لوظيفة الأدب أو الخطاب بوجهٍ عام، وبذا تشارك في مشروع الشعرية؛ ولكن كونها نُسَخَاً من علم التأويل فهي تبعث على نماذج معينة من التأويل حيث تكتشف النصوص وتظهر في اللغة الهدف. والأمر الذي له أهميته في لعبة التأويل ليس الجواب الذي تتوصل إليه؛ فكما تُظهر البارُوديا [التي قدَّمتها]، يمكن التنبؤ ببعض الأجوبة من خلال ما تتسم به. وتكمن العبرة في كيفية الوصول إلى هناك، وكيفية تعاملك مع تفاصيل النص في ربطك لها بجوابك.

ولكن، كيف نتخيَّر التأويلات؟ قد توحي الأمثلة التي ذكرتها، أنْ ليس ثمة حاجة على صعيدٍ لاتخاذ قرار عمَّا "يدور حوله" **هاملت** "جوهرياً"، ولتكن سياسات عصر النهضة، علاقة المرء بأمِّه، أو العلامات لا يعوَّل عليها. إنَّ حيويَّة مؤسسة الدراسة الأدبية تستند إلى واقعتين: 1. إنَّه لم يُفصَل في هذه المحاجَّات أبداً، 2. ينبغي

التَّجادُل كيف أنَّ مشاهد معينة أو تراكيب معينة من الأسطر تساند أيَّة فرضية معينة. لا يمكنك أن تجعل من عمل ما يعني أيَّما شيء [تريده]: فهو يقاوم ويُمانِع، وعليك بذل جهد لإقناع الآخرين بوثاقة صلة قراءتك له. أما بخصوص سلوك محاجات من هذا القبيل، فإنَّ المسألة الرئيسة هي ما الذي يحدد المعنى. لقد عدنا إلى هذه القضية المركزية [مرة أخرى].

المعنى، القصد، والسياق

ما الذي يحدد المعنى؟ نقول أحياناً إن معنى منطوقٍ هو ما يعنيه به شخص مَا، كما لو أنَّ قصد المتحدث يحدد المعنى. ونقول أحياناً أخرى إنَّ المعنى يكمن في النص .ربما قصدت قول x، ، إلاَّ أنَّ مَا قُلْتَه يعنى في الواقع Y .وكأنّ المعنى نتاج اللغة ذاتها. ونقول حِيناً آخر إنَّ السياق يحدد المعنى: فلكي تعرف ما يعنيه هذا المنطوق بعيْنِهِ، عليك أنْ تنظر إلى الظروف التي يبرز فيها هذا المنطوق أو سياقه التاريخي. ويزعم بعض النقاد، كما ذكرت آنفاً، أنَّ معنى نصٍّ هو تجربة القارئ. القصد، النص، السياق، القارئ؛، فمَا الذي يُحَدِّد المعنى؟...

والآنَ، واقعة أن ثمة محاجات تتعلق بالعوامل الأربعة تُظهر بحدِّ ذاتها أنَّ المعنى معقد ومتملِّص، وليس شيئاً يمكن تحديده نهائياً من قبل عامل واحد من هذه العوامل. وثمة محاجة قديمة العهد في النظرية الأدبية تتعلق بدور القصد في تحديد المعنى الأدبي. تُجادل مقالة مشهورة بعنوان **المغالطة القصدية** أنَّه لم تحسم المحاجات حول تأويل الأعمال الأدبية من خلال اللجوء إلى (المؤلف) oracle. فمعنى عملٍ ليس مَا يحمله المؤلف في ذهنه في لحظة معينة في أثناء تأليف العمل، أو مَا يظن المؤلِّف أنَّ العمل يعنيه بعد انتهائه، بل هو بالأحرى، مَا يَنْجَح هو/هي في تجسيده في العمل. وإذا كنا نتعامل مع معنى منطوق في المحادثة المعتادة بوصفه ما يقصده المنطوق، فذلك لأننا نهتم بما يفكر فيه المتحدث في تلك اللحظة أكثر من اهتمامنا بكلماته أو كلماتها، غير أنَّ الأعمال الأدبية تقدَّر بسبب تراكيبها الخاصة للمفردات التي تدفعها إلى التداول. ويبقى أنَّ معنى عملٍ يقتصر على مَا قد قصده مؤلِّفٌ، هو استراتيجية نقدية محتملة، إلاَّ أنّ المعنى لا يرتبط عادة في الوقت الحاضر مع قصد داخلي بل يرتبط مع الظروف الشخصية للمؤلِّف أو ظروفه التاريخية: مَا نوع الفعل الذي كان يؤديه هذا المؤلف، بالنظر إلى موقف تلك

اللحظة. إنَّ هذه الاستراتيجية تنتقد بقسوة الاستجابات اللاحقة للعمل، مقترحةً أنَّ العمل يجيب على اهتمامات لحظة تأليفه ويجيب مصادفةً على اهتمامات القراء اللاحقين.

يبدو أنَّ النقاد الذين يدافعون عن تحديد القصد للمعنى يخشون أنَّه إذا رفضنا هذا، فإننا نضع القراء فوق المؤلِّفين ونقضي بأنّ "كل شيء مقبول" في التأويل. ولكن إذا توصَّلْتَ إلى تأويل، فعليك أنْ تقنع الآخرين بوثاقة صلته، وإلاَّ سينبذُ تأويلك. ولا يزعم أحد أنَّ "كل شيء مقبول". وفيما يتعلق بالمؤلفين، أليس من الأفضل تبجيلهم نظراً لقوة إبداعاتهم في إثارة تفكير غير متناهٍ وفي كونها باعثاً على قراءات متنوعة بدلاً من تبجيلهم لما نتصوره المعنى الأصلي للعمل؟ لا شيء من هذا يفيد معنى أنّ أقوال المؤلفين عن عملٍ ليس لها أهمية: إذْ لها قيمتها بوجه خاص لعدد من المشاريع النقدية، بوصفها نصوصاً يتم تجاورها مع نص العمل. فقد تكون حاسمة في تحليل تفكير مؤلف أو في مناقشة الطرق التي يعقِّد بها عملٌ رؤيَةً صريحةً أو قصدٍ أو يقوضهما.

ومعنى عملٍ ليس ما يحمله المؤلف في ذهنه لدى نقطة معينة، وكذلك ليس مجرد خصيصة للنص أو لتجربة القارئ. فالمعنى فكرة لا غنى عنها لأنه ليس شيئاً بسيطاً أو شيئاً يمكن تحديده ببساطة. إنَّه تجربة فاعل وخصيصة نصٍّ في آنٍ واحد. وهو ما نفهمه وما نحاول أن نفهمه في النصّ. والمحاجّات بخصوص المعنى هي دائماً أمر ممكن، وبهذا فإنَّ المعنى غير مفصول فيه، وينبغي الفصل فيه على الدَّوام، وهو عرضة للقرارات التي لا تكون مبرمة أبداً، وإذا كان علينا أن نتخذ مبدأ ككل، يمكننا القول إن السياق يحدد المعنى، بما أنَّ السياق يتضمن قواعد اللغة، وموقف المؤلف، وأيّ شيء آخر قد يكون وثيق الصلة على نحو يمكن تصوره. ولكن إذا قلنا إنَّ المعنى سياق مقيَّد،علينا إضافة أنَّ السياق لا حدَّ له: إذ ليس ثمَّةَ تحديد سلفاً لما يمكن له أن يعد وثيق الصلة، فما يوسع السِّياق ربما كان بمقدوره تحويل ما نعدّه معنى نصٍّ. إن المعنى سياق مقيد، ولكن السياق لا حدَّ له.

وفي الواقع يمكن النظر إلى التحوّلات الرئيسية في تأويل الأدب، والتي أفضت إليها الخطابات النظرية، على أنها نتاج توسيع السياق أو نتاج وصفه وشرحه من جديد. تجادل **توني موريسون**، مثلاً، أنَّ الأدب الأمريكي يتَّسم في العمق بحضور العبودية التاريخي غير المعترف به في أغلب الأحيان، وأنَّ ارتباطات هذا الأدب مع

الحرية . حرية الحدود، وحرية الطريق المفتوح، وحرية الخيال المتحرر من الأغلال . ينبغي قراءتها في سياق الاستعباد الذي تستقي منه هذه الارتباطات مغزاها. واقترح **إدوراد سعيد** أنَّه ينبغي تأويل روايات **جين أوستن** قبالة خلفية يتم إقصاؤها عنها: استغلال مستعمرات الامبراطورية التي توفر الثروة لدعم حياة لائقة في الوطن في بريطانيا. فالمعنى سياق مقيد، ولكن السياق لا حدَّ له، وقد كان دائماً عرضةً للتحوّلات تحت وطأة النقاشات النظرية.

وكثيراً ما تميز شروح علم التأويل بين **علم تأويل الاسترداد** الذي يسعى إلى بناء السياق الأصلي للإنتاج من جديد (ظروف المؤلف ومقاصده والمعاني التي ربما قد حملها نص لقرائه الأصليين)، وبين **علم تأويل الارتياب** الذي يسعى إلى الكشف عن الافتراضات غير المدروسة التي قد يستند إليها نص مَا (سواء أكانت سياسية، أم جنسية، فلسفية، أو لغوية). يحتفي الأول بالنص ومؤلفه، وهو يسعى للوصول إلى رسالة أصلية تكون في متناول القراء في الوقت الحاضر، في حين يُقال أن الثاني يُنْكِر تسلط النص إلاَّ أنَّ هذه الارتباطات غير ثابتة ومن الممكن قلبها بيسر: فقد يُقلِّص علم تأويل الاسترداد من سلطة النص عبر حصر النص بمعنى أصلي مزعوم بعيد عن اهتماماتنا، على حين أنّ علم تأويل الارتياب قد يقدّر نصَّاً بسبب الطريقة التي يستحوذ بها علينا ويساعدنا . من غير معرفة المؤلف . على التفكير من جديد في القضايا الرَّاهنة في الوقت الحاضر (وقد يقوِّض النص افتراضات المؤلف في هذه السيرورة). والتمييز الذي له صلة أكثر من هذا التمييز هو بين 1 . التأويل الذي يعتبر أن لدى النص، في وظيفته، شيئاً ذا قيمة ليقوله (وقد يكون هذا إمَّا علم تأويل الارتياب أو إعادة البناء)، وبين 2. تأويل "الأعراض" الذي يتعامل مع النص بوصفه عَرَضاً لشيء ما غير متعلق بالنَّص، شيء مفروض فيه أنَّه "أعمق" وهو المصدر الواقعي للاهتمام، سواء أكان الحياة النفسية للمؤلف، أم التوترات الاجتماعية في عصر ما أم كراهية الشذوذ الجنسي في المجتمع البرجوازي. يهمل تأويل الأعراض خصوصية الشيء . فهو علامة على شيء آخر . وهو بالتالي غير مرضٍ كطريقة في التأويل، ولكن حينما يركز على الممارسة الثقافية التي يكون العمل مثالاً عليها، يمكن له أن يكون ذا فائدة في وصف تلك الممارسة. إنَّ تأويل قصيدة بوصفها عَرَضاً أو مثالاً على سمات القصيدة الغنائية، على سبيل المثال، قد يكون علم تأويل غير مُرضٍ، إلاَّ أنَّه إسهام مفيد في الشعرية.

❑❑❑

المسـرح
منذ عام ألف وتسعمائة وأربعين

تأليف: لاغار وميشار

■ ت: سلوى الباني ■

"طرق تقليدية"

لم تُعقْ الحرب والاحتلال استمرارية النهضة المسرحية التـي طبعت السنوات الثلاثـين بطابعها. حتـى بعد عام (1945)، قدَّم المسرح الفرنسـي أعمـالاً حقيقيـة رائعـة دون أن يخـرج عـن "الطـرق التقليديـة". ففـي عـام (1943) بينمـا كـان يتمُّ
علـى "مسرح الكوميديا الفرنسية" وتحت إدارة "ج– ل– بارول"، J. L. Barrault، إخراج المسرحية "حذاء من الساتان" لكلوديل، Soulier de Satin de Claudel، تـابع "جيرودو" Giraudoux عملـه المتـألق ككاتـب مسرحي فـي مسرحيته "سـودوم وعمورة" Sodome et GoMorrhe (1943)، وعلـى غراره ازدهر روائـي آخـر "هنـري دو منثـرلان" Henry de Montherlant، علـى المسـرح الفرنسـي عـام (1942) في مسرحية "الملكة المتوفاة" La Reine Morte. وإذا أضـفنا أن "فرانسوا موريـاك" Francois Mauriac، بعـد بدايتـه فـي المسـرح بمسـرحية "أسْـمودة" Asmodée عام (1938) قد تابع تجربته في "الذين أسيء إلى حبهم" Les Mal Aimés (1945) و"مـرور إبليس" Passage du Malin (1947) و"النـار علـى الأرض" le Feu sur la Terre عام (1950)، فإننا نرى في مسرح الروائيين هذا إحدى خصائص الإنتاج المأساوي لعام (1940).

في نفس الوقت، وبفضل انتشار الوجودية الأدبية التي بدورها لم تغير حقاً بعمق مبادئ وتقنيات الفن المسرحي، نما مسرح فلسفي في أعمال "ألبير كامو" Albert Camus و"جان بول سارتر" Jean- Paul Sartre. التزم هذا الأخير أكثر فاكثر، بدءاً من مسرحية "الذباب" Mouches (1943) إلى مسرحية "سجناء ألْتونا" Séquestrés d, Altona (1959)، طريق مسرح القضية الحقيقي.

أخيراً، بعث فن المسرح التقليدي مع عمل "جان أنَويْ" Jean Anouilh، مظاهر مهارة رائعة. وقد تطرق بيسر مماثل إلى المأساة المعاصرة في مسرحية "أنتيغون" Antigone (1944) ثم إلى الدراما التاريخية في "بيكيت" Becket (1954)، وبسهولة، اقترب من الدراما البرجوازية في مسرحية " بيتوس المسكين" Pauvre Bitos (1956). واللون المبتكر لهذا المسرح هو أحياناً الكئيب المتشائم أو المرح المتفائل أو الهجائي اللاذع وأحياناً الألوان الثلاثة في جملتها.

ثورة الإخراج:

بشكل موازٍ، شهدت السنوات التي تلت الحرب و"التحرير" تغيرات كبيرة تحدث في المسرح. كانت في البدء تغيرات عميقة في حياة المسرح" بالذات، نتجت عن "ثورة المخرجين" التي كانت تماثل بعض الشيء تلك التي سبق أن أيقظت المسرح من "كوبو" Copeau إلى "جوفيه دولان" Jouvet Dullin في السنوات الثلاثين. وليس عبثاً أن زعماء هذه الثورة أمثال "ج. ل. بارول" J. L. Barrault وخاصة "جان فيلار" Jean Vilar، في "مهرجان آفينيون" Festival d Avignon و"المسرح الوطني الشعبي" Théâtre National Populaire، كانوا تلامذة "دولان" Dullin ومن نواح كثيرة تمسكوا بدروس "كوبو" Copeau. إنها ثورة انعكست أخيراً خارج نطاق المسارح الباريسية الضيق، في إطار اللامركزية المسرحية وفيما بعد في إطار دور الثقافة، بفضل انتشار الجمعيات المسرحية الريفية. وكان المنشطون: "هوبير جينيو" Hubert Gignoux في "مسرح الغرب" أو "جان داستيه" Jean Dasté في "مسرح سانت إتْيينْ"، Saint- Étienne، و"بلانشون" Planchon في "ليون"، وقد ساهم كثيرون آخرون بنفس الوقت في تجديد الإخراج وفي انفتاح المسرح على جمهور جديد.

"مسرح من الفظاظة" إلى "العبث":

ثمة توافق زمني خصب جعل هذا الجهد المبذول لتجديد التمثيل المسرحي والتواصل مع الجمهور يلتقي مع ثورة أخرى تخص بدورها المعنى، والتراكيب واللغة المسرحية. فمنذ عام (1938)، كان "انثونان آرتو" Antonin Artaud، رائد هذه الثورة، يؤكد في عمله "المسرح وبديله" Le Théâtre et Son double، أنَّ مجال المسرح ليس نفسياً وإنما "جسدي" و"تشكيلي". كان "آرتو" Artaud هذا قد أسس مسرح الفظاظة عام (1932) قاصداً به "أن المسرحية تهز بقوة راحة الحواس، تحرر اللاشعور المضغوط، وتدفع إلى نوع من الثورة المضمرة". وبنفس الوقت تُطرح مسألة صحة اللغة. من الواضح أن هذه الاتجاهات الثلاثة: "أولوية الجسد والتشكيلي، وتطابق المسرح مع "الفظ" واللغة الساخرة" هي أيضاً الخصائص الثلاث الكبيرة لِـ" المسرح الجديد" المعاصر، الذي تحت سمة العبث، ينمي كل قوته في الانفصال في أعمال "جونيه" Genêt، أعمال "أداموف" Adamov أو "أرابال" Arrabal أو "يونسكو" Ionesco وأيضاً في أعمال "بيكيث" Becket.

جان أنوي *Jean Anouilh*

عمله:

وُلِد "جان أنوي" Jean Anouilh في مدينة "بوردو" Bordeaux عام (1910) من أصل متواضع. "أمضى عاماً ونصف العام في "كلية الحقوق" في "باريس" Paris وعامين في دار إعلان"، وبعض الوقت عند "جوفيه" Jouvet كأمين سر، تلك كانت نشاطاته قبل نجاح "القاقم" L Hermine (1932) والمراهنة التي حرص على الوفاء لها "أن لا يعيش إلا من المسرح". تكشفت موهبته بفضل شخصية "سيكفريد" لِـ"جيرودو" le Siegfreid de Giraudoux الذي قام بدوره "جوفيه" Jouvet عام (1928). وعلمته هذه المسرحية أنَّ من الممكن حيازة لغة شعرية ومصطنعة في المسرح تظل أكثر صدقاً من الحوار الاختزالي. بالإضافة إلى "موسيه" Musset و"ماريفو" Marivaux اللذين "قرأهما ألف مرة" كان معلموه الآخرون "كلوديل" Claudel، "بيرانديللو" Pirandello، "شو" Shaw وبالطبع "موليير" Moliére. أخيراً، يدين "أنوي" Anouilh كثيراً لمخرجي المسرح مثل

"بيتويّف" Pitoëff، و"بارساك" Barsacq الذين بتلقينهم له أسرار المهنة أتاحوا له أن يصبح أغنى "فنان" مسرحي.

يُصنّف "أنوي" Anouilh بنفسه مسرحياته في خمس فئات:

"**المسرحيات الوردية**": "حفلة اللصوص الراقصة" Le Bal des Voleurs (1938)، "ليوكاديا" Lèocadia (1939)، "موعد سانليس" Le Rendez- Vous de Senlis (1941).

"**المسرحيات السوداء**": "القاقم" L Hermine (1932)، "المسافر بدون أمتعة" Le Voyageur sans Bagage (1937)، "المتوحشة" La Sauvage (1938)، "أوريديس" Eurydice (1942)، و"مسرحيات سوداء جديدة" مثل: "أنتيغون" Antigone (1944)، "جيزابيل" Jezabel (1946) " روميو وجانيت" Romeo et Jeannette و"ميديه" Mèdée (1953).

"**المسرحيات المتألقة**": "الدعوة إلى القصر" L Invitation au Château (1947)، "الحفلة الأولى" La Rèpètition، أو "الحب المعاقب" L Amour Puni (1950)، "اليمامة" Colombe (1951)، "سيسيل" Cècile أو "مدرسة الآباء" L Ecole des Peres (1954).

"**المسرحيات الهجائية اللاذعة**": "أرديل" أو "المرغريت" Ardèle ou la Marguerite (1948) و"رقصة التوريادور" La Valse des Torèadors (1952). "حركة مضحكة تمس أحياناً الجنرال سان بي" Saint- Pè "أورنيفْل" Ornifle (1955)، "بيتوس المسكين" Pauvre Bitos أو "عشاء الرؤوس" Le Dîner de Têtes (1956)، "الأحمق" L Hurluberlu أو "الرجعي العاشق" Le Rèactionnaire Amoureux (1959) الذي كان بطله أيضاً جنرالاً، و"المغارة" La Grotte (1961).

"**المسرحيات المتنكرة اللباس**" المستوحاة من التاريخ بكل حرية: "القبرة" L Alouette (1953): "بيكيت" Becket أو "مجد الله" L Honneur de Dieu (1959)، "معرض المسروقات" La Foire d empoigne (1960). في مسرحياته الأقرب عهداً، يمنح "أنوي" Anouilh مكانة واسعة جداً لسمات هجائية وأحياناً لسير ذاتية حول العائلة، النساء، الأطفال والسياسة: "لا توقظي السيدة" Ne reveillez pas Madame (1965)، "الخباز"، Le Boulanger، "الخبازة" La

Boulangère، و"خادم الخباز الصغير" Le Petit Mitron (1968)، "أنطوان العزيز" Cher Antoine (1969)، "الأسماك الحمراء" Les Poissons rouges (1970)، "مدير الأوبرا" Le Directeur de l Opera (1972).

الوردي والأسود:

تقدم معظم هذه المسرحيات معايير مختلفة من "الوردي" و"الأسود" مع هيمنة الكآبة أو السخرية اللاذعة حتى في مسرحياته "المتألقة". ذلك لأنه بالرغم من "فانتازيا" و"عبقرية مضحكة" لا تقاومان في أغلب الأحيان، يبقى "أنوي" Anouilh متشائماً بكل صراحة. يظهر عمله كثورة ضد كل ما ينال من نقاوة الكائنات. ثورة ضد طغيان المال الذي يرغم الفقراء على ذل أنفسهم، يحط من قدرهم ويهينهم خاصة، جاعلاً الحب بين الفقراء والأغنياء مستحيلاً. ثورة سن المراهقة على قباحة الوجود أو على السلوك السيئ الذي تحبذه، ثورة على "استحالة إزالة التدنيس"، استحالة تنقية الضمير ليبعث الإنسان حياته من جديد. لا ريب أنه، بعد مشاهد كئيبة جداً، يتسلى الكاتب بإنهاء عمله نهاية وردية: "موعد سانليس" Le Rendez- vous de Senlis و"المسافر بدون أمتعة" Le Voyageur sans Bagage. ولكن في "أوريديس" Eurydice بالرغم من حيوية عفوية لحب متبادل، الزوجان أورفيه و"أوريديس" Orphèe et Eurydice لا يقاومان ذكرى سيرة سيئة ماضية: يتيح لهما الموت فقط أن يلتقيا أخيراً. وفي "أنتيغون" Antigone الحياة بالذات مرفوضة كتناقض مع الحنين الضروري للنقاوة.

في مسرحياته المتألقة والهجائية اللاذعة، يصبح الهجاء أكثر عنفاً وأكثر تشنجاً: فيهاجم "أنوي" Anouilh بدون انقطاع أسطورة الحب السعيد؛ ويبدو أنه خضع لتجربة مسرح الأفكار وينتقد المجتمع الحديث، الجيش، الديمقراطية، "ردة الفعل"، الخ... ولكن، كونه مفرطاً في الأعمال السهلة والمبسطة يبدو أنه لم يكن خليقاً لبحث الفلسفة على المسرح. وعبَثاً اتخذ مكاناً له في مدرسة "ماريفو" Marivaux (الحفلة الأولى) la Rèpètition أو مزج الجد مع الهزلي مثل "موليير" Molière، فهو يعطي الانطباع بأنه يكرر نفسه دائماً وتحت "قناع براعة مسرحي" لا مثيل لها يخفي عدم قدرة على الهروب من ذاته. ومع ذلك، استطاع في "بيكيت" Becket من بعد "القبرة" l Alouette، أن يُظهر تجديداً إذ أتاح له الموضوع "التاريخي" أن يخرج من دائرة الهجاء اللاذع دون التخلي عن التعبير عن نفسه

بالارتعاش الغزلي الذي أعطى أعماله الفنية طابعاً خاصاً لا يُنسى.

هنري دو مونثرلان *Henry De Montherlant*

إلى أولئك الذين يجهلون مسرحية "المنفى" L Exil (1914، نُشِرت عام 1929) ومسرحية "بازيفايه" Pasiphaé (1936)، أظهرت السنوات الأربعون عبقرية "هنري دو مونثرلان" Henry de Montherlant المسرحية. استمد "هنري دو مونثرلان" Henry de Montherlant مواد رواياته وقصائده وبحوثه من حياة أرادها حيوية في البدء ثم مكرسة للسفر وللتأمل. وُجِد في الجبهة كصحفي لأنه لم يكن قادراً على التطوع عام(1939)، وهناك جُرِح بشكل طفيف. من عام (1942) إلى عام (1945)، اهتم مع الصليب الأحمر بأطفال ضحايا الحرب. ولكن منذ ذلك الحين جعل من حياته "عزلة كاتب مُجدّ". وما عدا بعض البحوث المريرة المستوحاة من الأحداث ("مدار حزيران" Le Solstice de Juin (1941)، التي حُرِّمت من قبل الألمان أولاً ثم من قبل المقاومة؛ "نصوص تحت الاحتلال" Textes eous une occupation (1953)، كرَّس نفسه للإنتاج المسرحي: فمن مسرحيته "الملكة المتوفاة" La Reine Morte (1942) إلى مسرحيته "الحرب الأهلية" La Cuerre Civile (1965) نشر "مونثرلان" Montherlant بالفعل خمس عشرة مسرحية عُرِض معظمها.

الإنسان ومسرحه:

"التعاقب": شخصية قادرة ومعقدة إلى أبعد حد، رفض "مونثرلان" Montherlant أن يضحي بأي من "عناصر شخصيته". وأعلن حقه في "الاحتفاظ بكل شيء مع تأليفه كل شيء". (الألعاب الأولمبية Les Olympiques)، وفي "تناوب الحيوان والملاك في ذاته، حياة الجسد الشهوانية وحياة الفكر والأخلاق". يقول "مونثرلان": "كل منا على حق دائماً، أنا أحتاج إلى أن أعيش كل اختلافات العالم وافتراضاته المتناقضة. العالم ليس له معنى، وهو كامل إذا أعطيناه أحياناً معنىً ما وأحياناً معنى آخر." (عند ينابيع الرغبة Aux fontaines du Désir). هيأه هذا التعقيد إلى "الحوار"، إلى تنازع الأفكار وإلى "تنازع" الكائنات: كشف مسرحه عن كفاءة نادرة بجعل كل إنسان يتكلم حسب مشاعره واهتماماته. فبمقتضى "التعاقب" هو على التوالي بناء أو لا أخلاقي، أحياناً "مسيحي" وأحياناً "ملحد".

قريحة مسيحية وقريحة ملحدة:

"في عملي قريحة مسيحية وقريحة ملحدة (أو أكثر من ملحدة) أغذيهما بالتناوب أو بالأحرى معاً في آن واحد، كما ينبغي، إذ إن كل شيء في هذا العالم يستحق الهجوم والدفاع في آن" (معلم سنتياغو، le Maêtre de Santiago، الملحق Post face). ومسرحيات "مونترلان" Montherlant الملحدة خاصة مسرحيات "السترة" en Veston بشخصياتها والفوارق النفسية هي مثل انبثاق "الروايات" المصنفة في نفس القريحة. ("الطفلة الصغرى في كاستيل، la Petite Infante de Castille، "الفتيات الشابات" Les jeunes Filles). بالنسبة للقريحة المسيحية مُمثَّلة حتى ذلك الحين في مسرحيات "تبديل الصباح" la Relève du Matin، "وردة الرمل" La Rose de sable، "خدمة غير مجدية" Service inutile، فقد أعطت هذا الكاتب ذا التربية الكاثوليكية أعمالاً رائعة ولكنه كان يعترف بملء إرادته أنه غير مؤمن. فنناقش مسيحيته ولكن من الخطأ أن يتقمص الكاتب شخصيات أبطاله ("فرّانت" Ferrante، "ألْفارو" Alvaro): "أنا لست أحداً منهم، كما يقول، وأنا كل واحد منهم". فبدلاً من جوهر المسيحية، وصف بعض "الجوانب الخاصة" فيها.

فن مسرحي كلاسيكي:

ينتمي مسرحه إلى الدراما بدور "المفاجأة" بـ"الشعر الغنائي العفوي"، برأيه القاطع بأن يُحْتَرم "الشك عند الإنسان": "يقول مونترلان Montherlant، يقوم المسرح على ترابط السمات أما الحياة فهي مبنية على عدم ترابطها. أما ميوعة مسرحيته "فرانْتْ" Ferrante فهي إحدى معطيات "الملكة المتوفاة" la Reine Morte". لكن هذه المسرحيات ذات جوهر كلاسيكي بأولوية التحليل النفسي، لأن بالنسبة لـ"مونترلان" Montherlant "كل شيء يأتي من الكائنات". وهدفه هو أن "يُعبِّر بأقصى درجات الكثافة والعمق عن عدد معين من حركات الروح البشرية" والمسرحية "ليست إلا حجة لـ"سبر الإنسان".

"القريحة الملحدة":

يجب أن نميّز المسرحيات "الصديري" En Pour Point، "الملكة المتوفاة" la Reine Morte (1942)، "مالاتيستا" Malatesta (1946)، مسرحية متلبدة لكن مؤثرة حيث أعاد الكاتب بشكل رائع مناخ النهضة الإيطالية النصف وثني والنصف

مسيحي؛ "دون جوان" Don Juan (1958)، "الحرب الأهلية" la Guerre Civile (1965)،- ومسرحيات "السترة" En veston: مثل "المنفى" L Exil (1929)؛ "ابن لا أحد" Fils de Personne (1943) وتابع هذه المسرحية: "غداً سيكون النهار" Demain il fera jour (1949)؛ "اللواتي نأخذهن بالأحضان" Celles qu on prend dans sesbras (1950)؛ "بروسيلياند" Brocéliande (1956)، مسرحية "مونثرلان" الأكثر فرحاً والأكثر حزناً. (ب- ديسكاف- P- Descaves).

روائيون وشعراء على المسرح:

منذ عام (1940)، شهد "المسرح التقليدي" إلى جانب "جان أنوي" Jean Anouilh، ظهور تقنيين مهرة مثل "أندريه روسان" André Roussin "الكوخ الصغير"، la Petit Hutte، "بيوض النعامة" les œufs de l Autruche، وظهر لاحقاً مزاج "فلاماند ميشيل دو جيلديرود Flamand Michel de Ghelderode العصبي الذي تأرجح بين الدراما والهزلي ومزج بغرابة العلم الروحاني والملذات الجسدية الأكثر شراسة (هوب سينيور! Hop Signor، قائمة الجحيم Fastes d Enfer، اسكيريال Escurial، مدرسة المهرجين l Ecole des Bouffons). ولكن المهم أتى من روائيين وشعراء تطرقوا إلى المسرح دون أن يتخذوا عملاً ثانياً مثل "مونثرلان" Montherlant: "جورج نوفو" Georges Neveux (سفر تيزي)، (le voyage de Thésée)، "أوديبرتي" Audiberti (السوء يركض)، (le Mal court)، "جوليان غراك" Julien Gracq (الملك المذنب le roi pêcheur)، "إيمانويل روبْليهْ" Emmanuel Roblès (مونسِرّا Montserrat)، "مارسيل إيميهْ" Marcel Aymé (كليرامْبارْد Clérambard، "جول روا" Jules Roy (الأعاصير les Cyclones)، "جوليان غرين" Julien Green (الجنوب Sud). اتجه النجاح البارز غالباً إلى المسرح الإيديولوجي وكان صدىً للجدال الذي، سواءً في البحوث أو الروايات، كان يستهوي الجمهور المثقف: كانت تلك حالة مسرحيات "كامو" Camus ومسرحيات "سارتر" Sartre؛ كما يمكن إضافة "كابرييل مارسيل" Gabriel Marcel، الذي أخلص طويلاً لمسرح الأفكار "رجل الله" un homme de Dieu (1922)؛ "روما لم تعد في روما" Rome n est plus dans Rome (1951)، "برنانوس" Bernanos، "حوار الكارمل" Dialogues des

Carmélites و"ثْيري مولْنْييه" Thierry Maulnier "سباق الملوك"، la Course des Rois، "منتهك الحرمات" le Profanateur.

تجربة "فرانسوا موریاك" Francois Mauriac

كتب "حياة جان راسين" Vie de Jean Racine"، وقد علَّق بذاته عمله الروائي إلى المأساة الراسينية، حمل "موریاك" Mauriac إلى المسرح منذ عام (1938) ديكور الأرض البَراح وجوّ رواياته العكر. كانت "أسْموديه" Asmodée مسرحية ماهرة، شخصيتها الرئيسة "بليز كوتور" Blaise Coûture، منافق حديث، مستبد ومؤلم. مأساة "الذين أُسيء إلى حبهم" Mal Aimés البرجوازية (التي قُدِّمت عام 1945) عرفت بدورها ترحيباً حاراً لم تعرفه فيما بعد مسرحية "مرور إبليس" Passage du Malin (1947) ولا مسرحية "النار على الأرض" le Feu sur la Terre (1950). ذلك أنه مخلص للمسرح النفساني ومتخلٍ عن السحر الذي كان يحجب خزي الكائنات في رواياته بالاستحضار الشعري للطبيعة وبموسيقى الغناء، فرسم "موریاك" Mauriac في المسرح شخصيات قبيحة جعلها عري الحوار صعبة الاحتمال.

الباروكية عند أوديبرتي: le baroque d Audiberti يعتبر "جاك أوديبرتي" Jacques Audiberti كاتباً مسرحياً وشاعراً وروائياً (1899-1965)، مارس بتصميم ثوران الخيال الإباحي وخاصة الشفهي؛ هكذا أخذ مكانة في سلالة ممثلي الباروكية الكبار. وكان المسرح طريقة للتعبير حيث عبَّر عن ذاته دون شك على أكمل وجه، من "الكُوات كُوات" Quoat- Quoat (1946) إلى "النملة في الجسم" la Fourmi dans le corps (1962) ومارًا بعمله "الشر يركض" le Mal court (1956). لكن على العكس لم يستبعد هذا الباروكي الخيالي وجود "الشر" المفجع حياً بيننا واللاعب مع "الخير" لعبة التخبئة؛ وبين "الشر" و"الخير" هناك تبادل وصراع في آن. وهكذا أصبحت الفنتزيا الشفهية رمزاً وربما أيضاً الترياق لما يدعوه الآخرون "العبَث". هذا هو الموضوع الملازم في عمل "أوديبرتي" Audiberti المسرحي ولا يظهر في أي مكان أفضل مما هو عليه في "الشر يركض" le Mal court.

أوجين يونسكو *Eugène Ionesco*

عمله:

وُلِد في "رومانيا" في تشرين الثاني عام (1912) من أب روماني، وأم فرنسية، أمضى "أوجين يونسكو" Eugène Ionesco طفولته في "باريس". عند عودته إلى مسقط رأسه عام (1925)، قاوم بيأس تقدم النازية والفاشية، ثم عاد إلى "باريس" عام (1938) ليُحضِّر هناك أطروحة حول "موضوع الخطيئة والموت في الشعر الفرنسي منذ بودلير Beaudelaire". بعد نكبة عام (1940) وإقامة قصيرة في وطنه الذي كان فريسة الفاشية، أقام في "فرنسا" بشكل نهائي ومارس هناك عمل مراجع المطبوعات وبسرعة كرَّس حياته للمسرح.

أثارت مسرحياته الأولى ضجةً، إما لأنها تهاجم بالسخرية موروث الفن المسرحي "المغنية الصلعاء" la Cantatrice chauve (1949)، وإما لأنها تستند إلى نقل الأحلام والسبر التحليلي النفسي للضمير "الدرس" la lecon، (1950)، "جاك" أو "الخضوع" Jacques ou la soumission (1950) "الكراسي" les Chaises (1951)؛ "ضحايا الواجب" Victimes du devoir (1952)، "أميدي" Amèdèe (1953). بعد عشرة أعوام من الإخفاق، انتصر "يونيسكو" Ionesco مع مسرحية "وحيد القرن" Rhinocéros (التي عُرِضت في "فرنسا" عام (1960) وفرض نفسه مع مسرحيات "حلقة بيرانجه" cycle Bérenger، "قاتل دون رهان" Tueur sans gages، (1957)؛ "راجل الهواء" le piéton de l air (1962)؛ "الملك يموت" le Roi se meurt (1962). أعطى فيما بعد "العطش والجوع" la soif et la faim (1964)، "ماكبيت" Macbett (1972).

عُرِضت مسائل خطيرة في هذه المسرحيات: الفرد المضطهد من الأغلبية، استحالة الوصول إلى المُطْلق، الإنسان أمام الموت. وعبر الصور الحُلُمية التي لازمت مسرحه، "صحيفة مفتتة" (1967)، Journal en miettes، سيطرت على "يونيسكو" Ionesco مسألة الخير والشر، الخطيئة والموت، عجز الإنسان عن العيش سعيداً على الأرض، بالنسبة إلى إنسان مثله يُضنيه "الحنين العنيف" المبهم إلى مكان آخر قد لا يعرف تحديده.

فن مسرحي غريب:

بقدر ما كانت خبرته في المسرح تغتني، تابع "يونسكو" Ionesco تفكيراً حول الفن المسرحي "مذكرة ومذكرة مضادّة" Notes et contre- notes (1962)، "الاكتشافات" Découvertes (1969). منذ مسرحيته "المغنية الصلعاء" la cantatrice chauve، أعلن الحرب على مسرح اللهو لسنوات الأربعين بمحاكاته الساخرة لأسلوب الحَبْكة الاصطلاحي، للطموح إلى المنطق وإلى المعقول. وهكذا أعار شخصياته لغة آلية عبثية ومضحكة. بنفس الطريقة، فضح الشيخوخة الفكرية أو استحالة التواصل اللتين تحدثان فجأة عندما تشكّل الآلية حاجزاً لعفوية وحقيقة الكائنات. من ناحية أخرى، بدا له المسرح الملتزم الذي هو وسيلة نقل المذهبية كآلة شؤم تسعى إلى استعباد الجماهير بإعطائهم خدعة التفكير. احتج أيضاً على "كذب الواقعية" الذي قضى على المسرح بتحليل نفسي سطحي بالٍ، بينما هناك وسائل بحث أكثر اختراقاً مثل التحليل النفسي قد تسمح بسبْر المجهول، بشرط فتح المسرح لتمثيل اللامعقول الشعري، ولتمثيل رموز مُصمَّمة من الخيال، وكوابيس، ورؤى خيالية.

تأثر "يونسكو" Ionesco بـ"جاري" Jarry، و"أبولينير" Apollinaire وخاصة بـ"أنتونان أرتو" Antonin Artaud "مسرح الفظاظة" ففكر فعلاً أنه كي يرغم المشاهد على المشاركة يجب أن يكون المسرح "عنيفاً"، أن يُقلق وألا يتراجع أمام الفضيحة ولا أمام الذروة.

"مشهد عام" Spectacle Totale، بعيداً عن توجهه فقط إلى الذكاء، يجب على المسرح أن يمس كل الأحاسيس بفضل المصادر التي تقدمها التقنية الحديثة، الديكور، الإضاءة، الموسيقى: "كل شيء مسموح على المسرح". يطبق "يونسكو" Ionesco "مزج الفنون" بمنهجية، ذاهباً من السجل الأكثر نبلاً إلى الهزلي البشع، إلى أسلوب مسرح العرائس، مسرح المنوعات أو السيرك. يحب العمل خاصة على "لغة مفاجئة": تلاعب بالكلمات، غلطات لغوية، أفكار متنافرة، إكثار شفهي، تسريع كلام كاريكاتوري؛ حتى إنه يدعو الممثلين إلى أن "يتصرفوا ضد النص". بالإضافة إلى قدرتها على إثارة الضحك فإن عوامل الانقطاع هذه غالباً ما يكون هدفها إثارة تفكيرنا أو الكشف عن العقل الباطن الأكثر صميمية عند الأشخاص. من هذا الجانب يطمح "يونسكو" Ionesco إلى الشمولية الكلاسيكية "لأن من المفروغ منه أن

هذا الجانب الكلاسيكي يجب أن يُستعاد من وراء الجديد ومن خلاله وأن يتطبّع به".

صامويل بيكيت *Samuel Beckett*

وُلد "صامويل بيكيت" Samuel Beckett في "دُبلن" عام (1906) من عائلة ميسورة طهرية ومتزمتة. أظهر منذ سن المراهقة اهتمامه، بالأدب الفرنسي. منذ عام (1928)، ساهمت إقامته في "باريس" كقارئ للغة الانكليزية في "دار المعلمين العليا"، في تحرّره من صرامة وإيمان الطفولة؛ كان صديقاً حميماً لـ"جويس" Joyce، ارتبط مع السرياليين الفرنسيين مثل "بروتون" Breton، "إليارْد" Éluard، و"كْروفيل" Crevel. خلال عشرين عاماً، عاش حياة صعبة في "إيرلندا"، "لندن" "ألمانيا"، "باريس"، ناشراً بدون أي نجاح روايات وقصصاً مثل: "مورْفي" Murphy (بالانكليزية، عام (1938)، بالفرنسية عام (1947)، "مولّوا" Molloy (1951)، "مالون يموت" Malone meurt (1951)، "الذي لا يُسمّى" l Innommable (1953).

كان أكثر سعادة في المسرح، فرض نفسه بحذر في "فرنسا" وفي العالم كله، بمسرحية "بانتظار غودو" En attendant Godot، مسرحية كُتبت عام (1948)، نُشِرت عام (1952) ومُثلت عام (1953)، ثم مسرحية "نهاية اللعبة" Fin de partie (في "لندن"، بالفرنسية عام (1957)، "العصابة الأخيرة" la Derniere bande (في "لندن"، بالانكليزية، عام 1958)، "يا للأيام الجميلة" oh les Beaux jours بالانكليزية، (1961)؛ بالفرنسية (1963). لم يتخل "صامويل بيكيت" Samuel Beckett عن الفن الروائي (كيف هذا Comment c est 1961). واستحقت مجموعة أعماله جائزة "نوبل" (1969).

بانفصاله عن التقنية "التقليدية" يُصنَّف عمله المسرحي "نقيض المسرح". الديكور غير موجود تقريباً ومُضحك أحياناً: طريق مع شجرة، تلة من التراب، شخصيات متعفنة في صناديق القمامة، (نهاية اللعبة Fin de Partie) أو مغطسة في الجرار حتى العنق، (كوميديا Comédie، 1963) وإذ تخلّى عن الصراعات النفسية، عن أزمنة قاسية لأزمة تدوم حتى الخاتمة، يقتصر العمل على عدة حركات، على حوارات تكاد تبرز بين أشخاص تافهين، متسولين، أناس محطمين، يتصرفون مثل المهرجين أو مثل الدمى المتحركة. الموضوع الذي يتكرر دون توقف هو

■ concents ■

وسواس العَدَم: تقتصر الشخصيات على الكلام أو بالأحرى على "الصوت" الذي من خلاله تحاول إقناع ذاتها بوجودها.

تشغل وقتها كما تستطيع، الوقت الذي لا ينتهي لأن قلقها الباطل ليس إلا الانتظار الأزلي لما لا تعرف، استئناف دائم. هذا المسرح المتشائم للغاية حيث حضور الإنسان على الأرض يبدو مجرداً من كل اهتمام، مجرداً من كل معنى، يوحي أحياناً بالملل والتقزز، وأحياناً بنوع من الخوف الغيبي.

❑❑❑

حقل فوكو(2)

تأليف : تشارلز ليمرت

■ ت: خالدة حامد ■

ما ميشيل فوكو؟ هل هو ماركسي؟ بنيوي؟ سيميائي semiotician؟ فهو يستعمل مصطلحات ماركس: الطبقة، الاقتصاد السياسي، الإنتاج، رأس المال، سلطة العمل، الصراع. لكنه وإن كان ماركسياً، تبدو صلته بالماركسية غير واضحة. إذ نلمس اهتماماً بنيوياً بالأشكال الشمولية من الثقافة في حديث فوكو عن "النظام في حالته الأولية"، وفي محاولته "كشف أعمق طبقات الثقافة الغربية"(1).

إلا أنه ينكر اتجاهه البنيوي، على الرغم من ذلك، ويبدو دوره السيميائي واضحاً في دراساته للنحو العام في "الكلمات والأشياء" Les mots et les choses وللعلاقة بين العلامات signs والأعراض symptoms في "مولد العيادة"(2). Naissannce cliniqne. لكنه يبدو على الرغم من ذلك أكثر من محض سيميائي.

إن الماركسي، البنيوي، السيميائي صفات يلصقها به قراؤه وليست صفاته

---

(2) هذا الفصل مترجم عن كتاب "ميشيل فوكو: "النظرية الاجتماعية بوصفها انتهاكاً" . "Social Theory as Transgression" تأليف: تشارلز ليمرت وغارت غيلان Charles Lemert and Gart Gillan. (المترجمة).

شخصياً. فنحن حينما نقرأ له نراه يواجهنا في كتاباته بالجديد والغريب، ونفعل ما يفعله بقية القراء أي نقرأ من المألوف إلى الغريب. ونظراً إلى أنه مفكر فرنسي يكتب بعد الحقبة الوجودية existentialist period، نفترض أنه لابد أن يكون ماركسياً أو بنيوياً أو سيميائياً. فما الذي يمكن أن تجده في فرنسا هذه الحقبة عدا ما ذكرناه؟ إن افتراضاً من هذا النوع يثير مشكلات كثيرة. وقد تفيدنا مثل هذه الاستراتيجية في القراءة فائدة كبرى في حالات معينة لكنها تخذلنا في حالة فوكو. فبعض المؤلفين يميل إلى ملاءمة المقولات بينما لا يفعل فوكو ذلك.

تدفعنا كتابات فوكو بعيداً عن المألوف باتجاه الغريب، ويكون القارئ عارفاً بالسور المتين الذي يحيط بما لدينا من خزين المعرفة المألوفة، والذي لا تنحل أواصره حينما نقرأ. فنحن لا نستطيع استغلال معرفتنا بالماركسية والبنيوية والسيمياء بل نحن مجبرون على الانتهاك وتجاوز معرفتنا وفسح المجال أمام أنفسنا للسقوط في غياهب لغته وفكره الغريبين والتساؤل عما إذا كان لما نقرؤه أية قيمة أصلاً، إذ تبدو القواعد اللازمة لقراءة فوكو على النحو الآتي: لا تجعل منه شخصاً آخر، تعلّم أن تعيش معه كما هو، توصّل إلى أحكامك بعد قراءة الكثير. ومما لاشك فيه أنك ستتعلم الكثير عن سوسيولوجيا العقاب في "المراقبة والمعاقبة" Discipline and punish وأبستمولوجيا العلوم الإنسانية في "الكلمات والأشياء"، والتفكيك الفلسفي لنظرية السلطة في "تاريخ الجنس" The History of sexuality الجزء الأول، والفلسفة الشارحة للمعرفة التاريخية في "حفريات المعرفة" Archaeology of Knowledge، ونظرية الفكر السياسي في "الحقيقة والسلطة" Truth and Power (3)، والدراسات الأدبية لباتاي وبلانشو وفلوبير وروسيل ونيتشه في "اللغة والذاكرة المضادة والممارسة (4). Language, conter memory, and practice—ونجد الكثير من هذه الموضوعات قائمة بذاتها ويمكن أن تذوب في موضوعات هي خارجية بالنسبة لفوكو، إلا أن كل من لديه رغبة بفهم فوكو عليه أن لا يحوله إلى شيء آخر، بل ينبغي له رؤيته من منظور مصطلحاته الصعبة الخاصة به.

يبدو أن أحد الأسباب التي تدفع فوكو إلى إقصائنا خارج المألوف هو أنه باريسي. فالمفكرون الباريسيون يعملون في حقل القوى الفكرية المعقد والمتغير بسرعة.(5). فالأفكار تغدو وتروح، والنجوم الفكرية تبزغ وتأفل، وقد يحدث ذلك في

غضون أسابيع. ولا يوجد أي مكان فكري آخر في العالم الحديث يماثل باريس تماماً، فهي البؤرة التي تتمركز فيها معظم قوة ثقافة العالم وبالتالي صار لزاماً على المؤلفين، وعلى أفكارهم، التنافس لاحتلال موقع في هذا الحقل، وقلة هم الذين يحتفظون بمكانتهم لفترة طويلة. وينبغي للكتّاب تلبية حاجات الجمهور الأدبي الملح والمتقلب. كما يكون المفكرون تحت أنظار صفحات جريدتي "اللوموند" أو "النوفيل أو بزير فاتور"، وعلى شاشات التلفزيون الفرنسية، وعلى منصات الكوليج دي فرانس. وقلما نجد مخبأ من باريس كلها لأن القبول الأدبي علامة على القيمة الفكرية. فحالما يعرض الكاتب نفسه لهذا الجمهور تعصف به عندئذٍ قوة ذلك الجمهور. ولكي يتفادى المفكرون الباريسيون الإحراج يكونون تحت طائلة الضغط للبحث عن ملاذ لهم في ماهو غريب وجديد وهذا هو السبب وراء قلة شروحات الأدب الفرنسي والعلم الإنساني وغزارة شفراته"(6)، codes. وتعمل الابتكارية الأسلوبية والفكرية على حماية موقع المؤلف الثمين في مناخ ثقافي متأجج. ويشعر القراء الأجانب، لاسيما الأميركان، بهذا الأمر أولاً. فنحن نكتشف ميرلو . بونتي، سارتر، ليفي شتراوس، التوسير، غورفتش، بارت، دريدا، كرستيفا، هنري . ليفي ثم نندفع إلى باريس لزيارة هذا النُصُب لكننا لا نجد سوى الحجارة. فقد اكتسحتنا العاصفة نحن أيضاً، والنجوم أفلت أو انتقلت إلى مجرة معجمية Lexical أشد غرابة، ولا أحد في باريس يرغب بالحديث عنها، فقد وجد الفرنسيون أن اهتمامنا بالنصب التذكارية غريب تماماً.

يعد فوكو جزءاً من هذا الحقل. وعلى الرغم من أنه لم يفقد مكانته الأدبية في باريس حتى الآن، يبدو أن مؤلفاته تحمل علامات ضغوطها. وربما كان هذا الأمر غريباً إلى الحد الذي جعل فوكو يحتفظ بهذه المكانة عشرين عاماً، أي منذ نشر كتابه "تاريخ الجنون"(7)، Histoire de la Folie في 1961. ومع ذلك، يوجد تفسير جوهري لغرابة فوكو .فهو قد حول شروط الفكر الباريسي المعقدة إلى منهج وضعي. لكن ينبغي لنا القول إن فوكو ليس ذا مزاج عابث. ومهما يكن حكمنا النهائي على عمله، لابد من التشديد على أن فوكو يقصد الكتابة والعمل على النحو الذي يمارسه هو، وتؤكد نظريته الاجتماعية انتهاك الحدود المألوفة على نحو واضح.

فوكو ـ الحدث:

إن إطـلاق اسـم "الحـدث Event" علـى فوكـو لا يعنـي الاحتفـاء بـه أو جعلـه أكثـر ممـا هـو عليـه، بـل يعنـي دراسـته بمصـطلحاته الخاصـة، فهـو يـرفض التـاريخ التقليـدي للأحـداث الكبـرى (الحـروب والمعاهـدات والاتفاقيـات الدبلوماسـية، ومـا إلـى ذلك)، ويقترح بـدلاً منـه تاريخـاً يضـفي صـفة الحيـاة علـى الفهـم الاعتيـادي للأحداث التاريخية. فنجده يهتم بالأحداث القليلة الشأن في التاريخ أكثر من اهتمامه بالأحداث الكبرى: إذ يُعنـى بالروايات المنسية، بتقرير عن جريمـة مـا، بقصـة خنثويـة، بمشـهد واحد من الأعمال الكاملة لما هو غريب(8). فالحدث لا يقاس بما يحمله من معنـى أو أهميـة، بـل بمكانتـه فـي مجـال القـوة الاجتماعيـة. فهـو بـؤرة لقلـب المصـادفة Chance reversal: "علينا أن نتقبل إدخال المصادفة بوصفها مقولة category في إنتاج الأحداث(9)". فحدث فوكو لا يشكل المصدر الآني للتغير، بل هو اللحظة المنفصلة المحدودة حينما يتضح التحول. ولهذا السبب فإننا حينما نتحدث عن فوكو، فإن الحدث لا يعنـي السؤال عن المعـاني المهمـة أو المقاصـد الخاصـة، أو الكليـات Totalities الاجتماعيـة التـي يمثلهـا الحـدث، بـل ينبغـي لنـا أن نضـع جانبـاً الأسئلة الاعتياديـة المتعلقـة بخلفيـة فوكـو وتراثـه، ومصـادره وتأثيراتـه، وخـط اتصـاله وأهميتـه ومعناه الأعمق. بل لا يتطلب الأمر سوى وضع كتاباته في محل تكون فيها مختلفة ومحددة بخصوص "شروط وجودها الخارجية"(10)".

يعد فوكو حدثاً يمكن فيه رؤية الانقلابين اللذين حلاًّ في الفكر الفرنسي مؤخراً، وإن لم يكن هو السبب وراءهما، ولا ممثل لهما تماماً، بل كان بمثابة المركز البؤري لهمـا. ومـع ذلك يمكن أن نلحظ من اختلافه عن الحقول التـي كان جزءاً منها مدى تجسـيد [عينيـة] concreteness موقفـه والسـمات العامـة للحقـل الـذي اشـترط هـذا الموقف.

وقد مثلت الحركـة البنيويـة أول التحـولين. إذ ظهـر كتـاب فوكـو "تـاريخ الجنـون" 1961 في خضم الجدل البنيوي، وكان عنفوان البنيوية واضحاً في المدة المحصورة بـين 1955 ("المـدارات الحزينـة" Tristes Tropigues لليفـي شـتراوس) ومنتصـف الستينيات (من أجل ماركس "For Marx" لألتوسير 1966، و"علم الدلالـة البنيوي" Structural Semantics لغريمـاس 1966 و"السـلطة السياسـية والطبقـات

الاجتماعية" Political Power and Social Classes لبولانترة 1968)(11).
وعلى الرغم من أن البنيوية شكلت حركة متعددة الجوانب، ولاشك أنها كانت النشاط الفكري الوحيد المتميز آنذاك، نجدها طرحت أسئلة فصلتها عن وجودية وظاهراتية phenomenology مابعد الحرب العالمية الثانية تماماً: هل يقبل التاريخ التحول إلى أفعال actions تقوم بها الذات التاريخية؟ ألا تفسر اللغة العقل الإنساني أفضل من الوعي؟ كيف تكون دراسة الإنسان علمية؟ يبدو جلياً تداخل الأسئلة وإجاباتها. واستطاعت البنيوية تحويل الفكر الفرنسي ضمن الأنشطة المتراوحة بين استخدام ليفي شتراوس للسانيات linguistics ياكوبسن في نقد النزعة التاريخية historicism الماركسية. لكن على حين غرة، اكتنف الشك الذات التاريخية وميتافيزيقا الوعي، ومسألة إعلاء شأن الهرمنيو طيقا Hermeneutics[3] في العلوم الإنسانية. وحلت محلها أسئلة مختلفة تماماً: ألا تعد الذات نتاج القوى الاجتماعية؟

[3] الهرمنيوطيقا Hermeneutics اسم لفلسفة ألمانية عريقة فرضت نفسها في أوساط الفكر الفلسفي العالمي. ويشير أصل هذه الكلمة إلى صلتها الواضحة بهرمس Hermes رسول الآلهة عند الإغريق الذي أنيطت به مهمة فهم وتأويل ما تريد الآلهة نقله للبشر. ومن دلالة هرمس الأصلية صار هرمس نفسه مفهوماً يرمز إلى الوسيط بين الآلهة والبشر، فقد كان يوضح أفكار الآلهة، ويترجم اللامتناهي إلى المتناهي؛ ولهذا السبب كان لوجوده دلالة لأنه يشير إلى التحليل والقياس والتخصيص ويُعزى له اكتشاف كل ما أصبح مفهوماً، ولاسيما اللغة والأدب. وقد استعمل المصطلح في البدء في "محاورات أفلاطون"، إذ أطلق على الشعراء تسمية hermenes ton theon أي مفسّريَ الآلهة. ثم استعمله أرسطو في كتابه Per Hermeneias (أي الهرمنيوطيقا) الذي ترجم إلى الإنكليزية On Interpretation (في التأويل). وكان هدف التأويل يتمثل باكتشاف حقائق وقيم العهدين القديم والجديد من خلال اللجوء إلى مختلف الوسائل والمبادئ، بمعنى أن الهدف هو الوصول إلى الحقائق والقيم الإنجيلية بواسطة التفسير النزيه. وهكذا يتمثل حقل الهرمنيوطيقا بالكشف عن عدد من التأويلات المختلفة لنص معين، تبعاً للافتراضات التفسيرية والتقنيات التي تم تطبيقها عليه. وقد أصبحت الهرمنيو طيقا حقلاً مهماً مارس تأثيراً كبيراً في الإنسانيات والعلوم الاجتماعية خلال السنوات الأخيرة لدورها الفاعل في نظريات مختلف الحقول النقدية ومنهجياتها. وتنامى الاهمام بالهرمنيوطيقا في العقود الأخيرة، كما أخذ استعمال هذا المصطلح وتفرعاته يتزايد يوماً بعد يوم على يد ممثلي العلوم الاجتماعية والإنسانية. واليوم يشير مصطلح "هرمنيوطيقا" إلى الاهتمام الذي تشترك به حقول واسعة النطاق، مثل الفلسفة، السوسيولوجيا، التاريخ، اللاهوت، السايكولوجيا، الفقه، النقد الأدبي، والإنسانيات عموماً. كما يمكن تعريفها بأنها نظرية تأويل أو فلسفة تأويل المعنى. وقد ظهرت بصفة موضوع مركزي في فلسفة العلوم الاجتماعية وفلسفة الفن وفلسفة اللغة وفي النقد الأدبي بصورة خاصة. (المترجمة).

ألا يمكن قراءة الوعي من اللغة؟ ألا يمكن وجود علم شكلي، شامل في الأقل، للإنسان من دون التأويل Interpretation أو اللغة؟ ما معرفة الإنسان؟ وهكذا نجد أنها نشرت تزامنية Synchrony سوسير بإزاء النزعة التاريخية، وأعلت شأن اللغة على الذات المتكلمة بإزاء الظاهراتية، وعادت إلى تحليل الشكل والعام بإزاء الهرمنيوطيقا.

كان فوكو حدثاً ضمن هذا الجدل، وطرح الأسئلة ذاتها إلا أنه رفض البنيوية قبل انصرام العقد(12)، لأنه عمل في كتب تلك الحقبة . "تاريخ الجنون" و"الكلمات والأشياء"، و"حفريات المعرفة" . في المجال الفكري ذاته الذي عملت فيه البنيوية، وإن لم يكن يحمل صفة البنيوي. وحدث التحول ا لثاني في الفكر الفرنسي الحديث داخل البنيوية ذاتها. فقد ظهرت البنيوية كتكيف من الداخل، إلا أن الأمر تحول على نحو أنذر بنهايتها، وما بين كتب دريدا الثلاثة في 1967 ("الصوت والظاهرة" Speech and Phenomena و"الكتابة والاختلاف" writing and Difference و"في الغراماتولوجيا[4]" Of Grammatology وكتاب دولوز وغواتاري "نقيض أوديب: الرأسمالية والشيزوفرينيا– Anti Oedipus: Capitalism and Schizophrenia في 1972، وكتاب بورديو "نظرة في نظرية الممارسة" Outline of a Theory of Practice في 1973 (13) جوبهت البنيوية في أضعف مواضعها: حيث تكمن آثار النزعة الإنسانية والتمركز حول الصوت Phoncentrism عند سوسير وليفي شتراوس، وعجز البنيوية عن تقديم تفسير سياسي للثقافات التاريخية، ونزعتها الوضعية، ولاسيما تغاضيها عن الذات الراغبة، الممارسة. ولم يكن الانقطاع هنا واضحاً على النحو الذي توضح فيه مع الوجودية. وإن ما يسمى فيما بعد البنيوية قد سلَّم برفض البنيوية للميتافيزيقا واهتمامها باللغة والأدب، ورفضها تحويل الإنسان إلى ذات مثالية. إلا أن هذه الحركة ما بعد البنيوية أفادت من الانبعاث اللاكاني(14)،. إلى حد ما،

---

[4] . يُعرف جاك دريدا هذا المصطلح في كتابه "في الغراماتولوجيا" [في علم الكتابة] بأنه دراسة للأدب ولحروف الهجاء ولمقاطع الكلمات والقراءة والكتابة" قائلاً إنه يستند في ذلك إلى تعريف ليتريه Littre ، وأنه لم يعثر على هذا المصطلح في هذا القرن إلا في كتاب غيلب Gelb الذي يحمل عنوان "درس في الكتابة: أسس الغراماتولوجيا " A study of Writing : The foundations of Grammatology" (1952)/د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة/ وسيرمز له المؤلف بالرمز OG (المترجمة).

ومن القراءات المستقلة لفرويد ونيتشه وماركس (وغيرهم)، وتمكنت من إحياء قضايا الذاتية Subjectivity والفعل التاريخي والممارسة. ولم تعد الذات تمثل ذاتية الوعي القديمة المتعالية، بل أصبحت ذاتية الرغبة المتوسطة بين اللغة والأدب. وما عاد الفعل التاريخي يمثل مشاركة إنسانية بل صار سياسة الكتابة والجنون. وما عادت الممارسة تعبيراً عن المقاصد، بل أصبحت استراتيجيات يحددها اتحاد القوى الاجتماعية والرغبة الإنسانية(15). وينبغي ألاّ نندهش إذا علمنا أن التحول الأخير أكدته سنة الثورة 1968. ومن هذه اللحظة، ماعاد بالإمكان التفكير، على نحو تجريدي، بالتعاقبات الجامدة، بالإنسان التاريخي، بالبنى الاجتماعية (بضمنها البنى اللسانية) بوصفها محددات، أحادية الجانب، للفعل الاجتماعي أو للذوات التي بلا رغبات أو التي لا تخشى تهديد الموت، فإذا وضعت البنيوية حداً للبرالية الوجودية السرية فستمد الحركة ما بعد البنيوية حبالها إلى النزعة التجريدية abstractionism والنزعة السياسية الكامنتين في البنيوية.

ولاشك في أن فوكو يُعد حدثاً في هذا التحول الثاني. وقد وضح في كلمته الافتتاحية التي ألقاها في الكوليج دي فرانس، دور النقد في الدراسات التاريخية (15). إلا أنه كان بعد ذلك، أي في "المراقبة والمعاقبة"1975 و"تاريخ الجنس" 1976، حذراً في محو آثار نظرية السلطة التحديدية غير المباشرة كلها. إذ ما عادت السلطة تأتي من الأعلى، أي ما عادت تمثل فعل البنى الإقصائي على الأفراد، بل صارت سيرورة محايثة immanent process مرتبطة بالمعرفة والخطاب بإحكام، وتعمل بصفة تقنية على مستويات المجتمع كافة(17). وكان الفرد الراغب نتاجاً للجنس ومنتجاً له. ولم يكن الفكر السياسي الحكم الذي يتحدث إلى الجماهير وينوب عنهم، بل أ صبح الفكر العيني الذي يشترك في دراسات إقليمية(18). لكن علينا توخي الحذر من احتمال إثارة جدل يشترك به فوكو مع نفسه.إذ لا يوجد فوكو مبكر وفوكو متأخر بالمعنى الذي اكتشف فيه فوكو، بعد 1970، كلية وجود السلطة وسياسة الحقيقة [أي أنها موجودة في كل زمان ومكان]. فمنذ البداية كان ثمة نيتشه وباتيل وآرتو وفرويد(19). فلو لم يتغير فوكو، لكان قد تميز بأحداث 1968، في الأقل. وهذا لا يعني أن فوكو، الحدث، بنيوي، وما بعد بنيوي، وإن كان لا يمثلهما معاً. فهو حادث في هذه التحولات إلا أنه يحتفظ بخصوصيته على الرغم من ذلك. ومثلما أن هذين الانقلابين كانا أعظم من فوكو، كان هو، بالمقابل، يزيد من وقعهما. وقد أفرزت هذه التحولات قضايا التاريخ واللغة والمعرفة، وأخيراً، السياسة.

وكاد فوكو أن يكون حدثاً في عصره إلا أنه يشكل، إلى جانب تلك القوى، أعضاء في سلسلة الأحداث، أي السلسلة التي سبقت البنيوية والتي لا شك في أنها سوف تدوم بعد زوال ما بعد البنيوية.

وهكذا، لا نستطيع التحدث عن خلفية فوكو، بل عن مكانه، بوصفه حدثاً في السلسلة التي تظهر كقوى فكرية. ويرى فوكو أن قضية التاريخ من وضع ماركس ونيتشه ومؤرخي "**الحوليات**" Annals. كما يرى أن قضية المعرفة طرحها، إلى حد كبير، باشلار وكانغليم، وغيرهما بينما طرح قضية اللغة باتاي وبلانشو وآرتو ونيتشه وفرويد، فحينما نقرأ فوكو نصل إلى سلسلة أسماء، كتلك المذكورة آنفاً. وتتباين هذه السلسلة وتتداخل عناصرها، ولا تمثل هذه الأسماء مصادر فوكو، بل هي طبقات متنوعة من الأحداث التي يعد فوكو عضواً ملائماً فيها.

فنحن إذا بدأنا بتسميات مألوفة . ماركسية، بنيوية، سيميائية . ثم ننبذها، فإن هذا يعني الدخول في غرابة عينية فوكو، فالأحداث العينية المتجسدة، ضمن خصوصيتها، تكون مألوفة أقل من الرموز التي نحاول تنظيم الأحداث من خلالها. ولاشك في أن فوكو يتميز بالماركسية والبنيوية والسيمياء إلا أن خصوصيته تبرز في تداخل هذه الاتجاهات معاً، والإسراف فيها، أي في طريقته التي يستجيب فيها إلى قضايا التاريخ والمعرفة واللغة.

التاريخ:

إذا اعتمدنا على المألوف، يبدو فوكو ماركسياً عندئذ. فهو يُعرف ماركس بأنه نقطة التحول الحاسمة في المنهج التاريخي(20). فماركس هو قائد المنهج التفسيري الوضعي ومحرره من الإطار الأخلاقي(21). ويشير فوكو في "المراقبة والمعاقبة"، بتحليل ماركس لرأس المال الثابت، والمتغير في كتابه "رأس المال" Capital الجزء الأول لغرض توضيح السجن الحديث بوصفه أداة السلطة الانضباطية". والحقيقة أن من غير الممكن الفصل بين عملتي تراكم البشر وتراكم رأس المال، ولعله كان من المتعذر حل مشكلة تراكم البشر من دون تطور أدوات الإنتاج القادرة على الإبقاء على هاتين العمليتين واستخدامهما. وعلى العكس من ذلك، أدت التقنيات، التي جعلت من كثرة البشر التراكمية مفيدة، إلى تصعيد رأس المال"(22).

وهذه واحدة من أبرز إشاراته إلى منهج ماركس، ولا توجد أية إشارة غيرها. كما أن سجن المجانين في المصحات Asylums، في كتابه "تاريخ الجنون"، والفقراء في العيادة التعليمية، في كتابه "مولد العيادة"، كلاهما مرتبط بنظرية العلامات الإنتاجية وإيجاد العمالة الفائضة واقتصاد الفقر السياسي. وقد اختلفت المصحة عن أشكال السجن الأخرى عند النقطة التي "أصبح فيها الفقر ظاهرة اقتصادية"(23) ولهذا السبب، مع حلول القرن التاسع عشر تم فصل المجانين عن الفقراء والعاطلين غير المنتجين، واحتاج الفقراء إلى معاملة "خاصة لأنهم كانوا يمثلون الفئات السكانية غير المنتجة على نحو يتعذر تغييره. وهنا ظهرت المصحة الحديثة، وظهرت معها بداية علم النفس الإصلاحي الحديث. وعلى هذا الغرار ولد المستشفى التعليمي مع ظهور العصر اللبرالي من أجل الإفادة من أجساد الفقراء.

"لقد مثلت هذه الأحداث بنود العقد الذي اشترك فيه الأغنياء والفقراء لتنظيم التجربة العياداتية [الإكلينيكية]. ومع نظام الحرية الاقتصادية وجدت المستشفى طريقة لفائدة الأغنياء، إذ إن العيادة تشكل الانقلاب التقدمي للطرف الآخر في العقد. فهي تمثل الفائدة التي يدفعها الفقراء على رأس المال الذي وافق الأغنياء على استثماره في المستشفى... فتحديقة gaze الطبيب تعد ادخاراً saving صغيراً جداً في تبادلات العالم اللبرالي المحسوبة(24).

وفي "تاريخ الجنس" ارتبطت الميكانزمات الاجتماعية الخاصة، بالانضباط وتنظيم الجنس بالاقتصاد السياسي الذي يحتاج الأجساد من أجل قوة العمل."إذ إن مسألة تكييف تراكم البشر مع تراكم رأس المال، ربط نمو الجماعات البشرية بتوسع الإنتاجية والتخصيص المتفاوت للربح، أصبحت ممكنة إلى حد ما، من خلال ممارسة نهج القوة الحياتية بمختلف أشكاله وأنماطه التطبيقية(25)". لكن الأعم من ذلك هو أن المرء كثيراً ما يشعر بوجود صلة حميمة مع ماركس في نقد فوكو المتواصل للقرن التاسع عشر، ذلك النقد الذي قدمه على نحو مدمر في إعلانه الشهير في "الكلمات والأشياء"، عن موت اللبرالي. ويبدو تاريخ فوكو ماركسياً جداً . في مفرداته كما في منهجه، لكننا نجده يحافظ، على الرغم من ذلك، على المسافة التي تفصله عن ماركس.

"أنا أرى أن ثمة لعبة من نوع ما تخص ما أقوم به. فأنا كثيراً ما

أقتبس من ماركس مفاهيم ونصوصاً وعبارات من دون أن أشعر بأني مضطر إلى إضافة هامش محقق أو عبارة إطراء تصاحب اقتباسي. لأنك إذا فعلت ذلك سيشار إليك بوصفك شخصاً يعرف ماركس ويعكسه وستكون موضع تبجيل مايسمى الماركسية. إلا أني أقتبس من ماركس من دون أن أقول إني أقتبس منه، ومن دون أن أضع علامات الاقتباس، ونظراً إلى عجز الناس عن التعرف إلى نصوص ماركس، تراهم يعدونني شخصاً لا يقتبس عن ماركس. فهل يشعر الفيزيائي بضرورة الاقتباس من نيوتن وإنيشتاين حينما يكتب بحثاً في الفيزياء؟ يستحيل، في الوقت الراهن، كتابة التاريخ من دون استخدام سلسلة كاملة من المفاهيم التي ترتبط بفكر ماركس، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، والتحليق في أفق الفكر الذي عرفه ماركس ووصفه. وقد يتساءل المرء عن الاختلاف الذي قد يظهر بين كون المرء مؤرخاً وكونه ماركسياً(26)".

ولم يتمكن فوكو من تعيين هويته بوصفه ماركسياً مثلما أنه لم يتمكن من الانفصال عن الماركسية الفرنسية بوضوح أكبر وانحراف أكثر. وهذا أمر معتاد بالنسبة لمنهج فوكو، فهو ليس ماركسياً وليس لا ماركسياً بل كليهما معاً. وهكذا تجده يهاجم الشيوعية والنزعة الاقتصادية (27). فقد تمثل التحول الأساس في فكره، أي ظهور مفهوم سلطة المعرفة في كتابه "المراقبة والمعاقبة"، بنقد النزعة الاقتصادية الماركسية والتحليل الطبقي التقليدي. فالسلطة، بوصفها سلطة معرفة، لا تمثل هيمنة الطبقات الحاكمة.

"إن السلطة تصدر من الأسفل، أي ليس ثمة تعارض ثنائي وشمولي بين الحكام والمحكومين من جهة، وأصل علاقات السلطة من جهة أخرى... بل ينبغي لنا أن نفترض أن علاقات القوة المتعددة التي تتخذ شكلها وتبدي فعلها في آلية الإنتاج والعائلات والجماعات المحدودة والمؤسسات تشكل الأساس الذي تقف عليه آثار الانقسام الواسع المدى الذي يظهر على الهيكل الاجتماعي كله"(28).

لاشك أن مرد هذا الاكتشاف قناعة راسخة تتخلل عمله كله."لنوضح القضية على النحو الآتي: يتمتع السجن النفسي، والتطبيق السايكولوجي للأفراد، والمؤسسات

الجزائية بأهمية محدودة إذا ما نظرنا إلى دلالتها الاقتصادية، إلا أنها تكون أساسية ولا ريب ضمن السياق العام لآلية السلطة(29)".

ويعد فوكو ماركسياً وأكثر من ماركسي. وهذا هو السبب وراء لا جدوى الحديث عن مصادر. فهو لاينتمي للتراث بل يعمل بالمادة الخام الخاصة بالحاضر، بالأحداث الخطابية الحاسمة، إذ إنه لا يكتب ضمن تراث ماركس بل أرجأ التفكير فيه بعد ماركس. ولهذا فهو يرى أن مواجهة التاريخ تتأتى من مفهوم اللا مفكَّر فيه unthought(30)، والمستحيل التفكير فيه unthinkable في الماركسية، ومن مفهوم اللا مفكر فيه في تراثين تاريخيين فرنسيين: "حوليات" التاريخ الاجتماعي وتاريخ العلم الباشلاري. وهو يرى أن النهج التاريخي محصور في الفضاء الواقع بين فكرتين: التاريخ الطويل الأمد والانفصال discontinuity. الأولى معروفة جيداً في الفكر الفرنسي المعاصر وفي كتاب فرناند برودل "المدة الطويلة" La longue duree، والأخرى معروفة في كتاب لويس التوسير "القطيعة الأبستمولوجية" coupure epistemologique(31). وكلتا الفكرتين لهما سوابق: مارك بلوش ولويس فيفر في قضية برودل وغاستو باشلار وجورج كانغيلم في قضية التوسير. وتلتقي البنى المستقرة والانفصالات والتاريخ الطويل الأمد وتاريخ القطائع raptures عند فوكو. ويُقصَد بالالتقاء هنا أنها تشكل مجموعة جديدة من القضايا للتاريخ(32). ويتحدى فوكو مفهومي السببية والاتصال في التاريخ التقليدي بصورة خاصة.

ويكمن خلف هذين المفهومين بديهة مثالية تخص التاريخ المعنوي، وباختصار نقول إن فوكو يعمل بين "**الحوليات**" وباشلار ويقدم نقداً مادياً للتاريخ الميتافيزيقي وللتواريخ التي تفترض قوة سببية بين عظماء الناس أو الحضارات أو الأحداث، أو تفترض، بدلاً من ذلك، اتصالاً ذا معنى يرتكز على اللوغوس المتعالي. لهذا السبب ينظر فوكو إلى التاريخ بوصفه "يحول الوثائق إلى نُصُب تذكارية"(33). ولا ينبغي تأويل وثيقة المؤرخ لكشف أسرار المقاصد الإنسانية، بل إنها تتحول إلى نصب تذكاري جامد ينبغي ربطه بالنصوص بصورة مادية.

وبناءً على ما سبق، يعد منهج فوكو مديناً بالكثير لنقد "**الحوليات**" لموضوع "التاريخ التوثيقي". ولا تدرس الأحداث الإنسانية الكبرى إلاّ ضمن السياق الأوسع للبنى المادية والاقتصادية الطويلة الأمد. فكتاب برودل "البحر المتوسط"(34)، مثلاً، يقع في ثلاثة أجزاء: "دور البيئة"، وهو يمثل دراسة للجبال والسهول والأنهار

والمسالك البحرية والمناخ، و"المصائر الجماعية"، وهو يمثل تاريخاً اقتصادياً لمنطقة البحر المتوسط، و"الأحداث والسياسة والناس". وتوضح الأحداث الاجتماعية والسياسية إلى جانب البنى المادية والاقتصادية والطويلة الأمد. ولا يسير التاريخ على طول المسار الخطي للفعل الإنساني لأن الإنسان مشروط بالعالم المادي. ولذلك يعد منهج برودل وثيق الصلة بالموضوع إلا أن كتاب "البحر المتوسط دراسة تذكارية في أرشيفات أوربا كلها. وقد تم أخذ الحسابات الإحصائية والبيانات الملاحية والخرائط القديمة والتقارير الزراعية، وغيرها من الوثائق (الرئيسة والثانوية)، وقسمت إلى أجزاء ثم رتبت في سلسلة. فالخارطة تكون ضمن سلسلة إلى جانب البيانات الإحصائية وتقارير الرعي وحقائق المناخ. كما لا تمثل الهجرة طريقة حياة فحسب، بل هي أحداث تقع ضمن بنى طويلة الأمد يُعاد بناؤها من الوثائق. ولا تتشكل السببية في التاريخ من حدث إنساني معين لتتحول إلى حدث آخر، بل من الحدس بالقوى المادية الاقتصادية والاجتماعية. ولا يسير التاريخ عبر الزمن بل يكون في زمن الديمومة. وفي النهاية يكون الزمن متماكناً.

لقد ترك منهج "**الحوليات**" بصماته على فوكو، إذ ترتبط **الحوليات** الاستطرادية بحقولها الاستطرادية في "حفريات المعرفة" ويرتبط النحو العام، وهو حدث في معرفة المنطق واللغة، بالاستيمية [الوحدة المعرفية] المسطحة للعصر الكلاسي في "الكلمات والأشياء". وتم تفسير السجن في "تاريخ الجنون"، و"المراقبة والمعاقبة" بأنه راجع إلى الدوافع الاقتصادية للرأسمالية المبكرة، أما في "مولد العيادة" فقد ارتبطت مراقبة الجسد بالتحولات الحاصلة في بنى العصر اللبرالي في مطلع القرن التاسع عشر، إذ أصبحت البنية تفسر الأحداث الإنسانية. إلا أن بنى فوكو ليست ستاتيكية، فهو لا يضع التحليل الزماني موضع التحليل المكاني، كما أن **الحفريات** "لا تحاول تجميد الزمن واستبدال تدفق أحداثه بالارتباطات التي تحدد الشكل الساكن "(35)، وتجده، بدلاً من ذلك، يرفض ميتافيزيقا الزمن الإنساني السرية ويسمح لطبقات التشكل الاجتماعي كلها بتكوين أزمنتها الخاصة. وبذا، يمكن أن يحصل تكرار وعودة وانفصال تماماً مثل إمكانية وجود اتصال. ولهذا السبب لا يتحدث فوكو عن التغيير الاجتماعي، بل عن التحول(36). وما عاد التاريخ يمثل قضية تقدم، بل إعادة ترتيب للعلاقات بين قوى عدة . مادية، اقتصادية اجتماعية . تتوسط عملية التشكل الاجتماعي.

ويبدو جلياً أن منهج "**الحوليات**" يعمل على مفهوم اللا مفكَّر فيه الماركسي. وفي الوقت الذي يبدو فيه هذا المنهج مشاركاً للماركسية في نقد التاريخ اللبرالي التقدمي، تجده دفع دراسة البنى الاقتصادية إلى حد أوصلها إلى بنى الجغرافية والمناخ المادية الطويلة الأمد. كما تمكن فوكو، ضمن المدى نفسه، من الدخول في حلقة الصمت الأعظم الذي اكتنف التاريخ الواصف historiography [التاريخوغرافيا] للحوليات. فبعد أن بدأ مؤرخو **الحوليات** عملهم بصفة نقاد لتاريخ الأحداث الكبرى الوضعي نجد أن المتأخرين اتخذوا لأنفسهم فلسفة وضعية خاصة بهم. فقد أصبح لادوري، مثلاً، يمجد التاريخ الكمي المحوسب computerized quantitative من دون أن ينتقده، مدفوعاً بالإحراج لا الاضطرار. وقد قام بذلك في مقالة نشرت له إلى جانب اعتراف بنقطة تاريخ "**الحوليات**"، أي الحدث(37). وبعد أن رفض تراث **الحوليات** وضعية الأحداث الكبرى، لم يقدم إلا نظرية أو تحليلاً صغيراً جداً لأحداث محددة جرى فيها التحول "بسبب تفضيل التاريخ الواصف لما هو كمي وإحصائي وبنيوي، اضطر في الوقت الراهن إلى الخضوع لكي يحافظ على بقائه، وهذا أمر يبعث على الأسى. فقد أصدر حكمه. في العقود القليلة الماضية، بالموت على تاريخ الأحداث السردي الذاتية الفردية"(38).

ويعد مفهوم اللامفكر فيه في "**الحوليات**" الحدث المنفصل المحدد، وقد تخطى فوكو هذا الحد المحرج. وأصبح التناقض بين البنى المستقرة والقطائع واضحاً" فقد وثّق باشلار وكانغيلم وسير وغيرول والتوسير مكانة الحدث المنفصل. "ربما تتمثل واحدة من أهم سمات التاريخ الجديد بإزاحة المنفصل: أي انتقاله من العائق إلى العمل ذاته واندماجه مع خطاب المؤرخ على نحو ما عاد بإمكانه فيه لعب دور الشرط الخارجي المراد تحويله، بل أصبح يلعب دور المفهوم الفاعل"(39). وهكذا، ينتظم تاريخ فوكو حول الأحداث التي تتحول فيها قوى التاريخ وتتقلب: أول رواية حديثة، أو مراقبة لأجساد المرضى، اليوم الذي تم فيه تحرير المجانين من بيستر، اختفاء "سفينة المجانين"، تغير منظر التعذيب بالمشنقة، فإذا تمكنت البنى الطويلة الأمد من تحويل الامتياز غير المسوغ للإنسان في التاريخ، يستطيع الحدث، بوصفه واحداً من القطائع، منع البنى من الظهور بصفة محددات غير مباشرة للفعل الإنساني.

إن علاقة فوكو الساخرة بالتوسير تفسر كلاً من استخدامه للفكرة الباشلارية

وانتهاكه لها. فإذا تخطينا مبدأيّ الانفصال والقطائع، نجد أن كلاً من فوكو والتوسير يربط التاريخ بنظرية الخطاب، ويشترك في إعادة بناء الآثار البنيوية، ويعمل عند الحدود الواقعة بين المرئي واللا مرئي، وبين البراءة والشعور بالذنب، إلا أنهما يختلفان بشأن الانقطاع الأبستمولوجي عند ماركس. ويضع التوسير ماركس في المركز، ويرى أن الانقطاع الأبستمولوجي في الاقتصاد السياسي والمنهج التاريخي في القرن التاسع عشر يحدث في منتصف ماركس، أي في 1845. بينما يرى فوكو أن ماركس يشترك بابتسمولوجيا ريكاردو الاقتصادية (40). ويقتصر انقطاع ماركس على نظرية التاريخ والسياسة. ويقطع فوكو ماركس إلى أجزاء إلا أن من غير الممكن ترتيب هذه الأجزاء زمنياً على نحو خطي Linearly لأنه يرى أن ماركس لا يمثل المنشأ، أي المصدر الأصلي لحدث ما في تاريخ المعرفة، بل تقسمه قوى ابستمولوجية معينة إلى أجزاء: إذ بقي علم الاقتصاد الذي جاء به ذا طابع سياسي لبرالي. بمعنى أنه في الوقت الذي يعمل فيه التوسير على تحقيب periodizes التاريخ وجعل ماركس شمولياً، فإن فوكو يقرأ ماركس بوصفه حدثاً في وسط طبقات المعرفة المستقلة، وللمعرفة الاقتصادية زمنها، مثلما أن للتاريخ والسياسة زمنهما أيضاً، وهذا يتوافق مع نظرية التحول العامة عند فوكو، فالانفصال ليس مفهوماً عاماً بل أداة عمل، ولا يمكن تحليل الانفصالات تحليلاً صحيحاً إلا ضمن علاقتها بحقل الأحداث التي تنتمي لها هذه الانفصالات التي تعكسها أحياناً.

ويدحض فوكو كل شكلنة formalization في التاريخ: الكليات، التحقيب، البنى غير التاريخية. وهكذا نرى فوكو قريباً جداً من برودل الذي يرى أن المناخ والأرض والبحر والأنساق الاقتصادية وعلم السياسة جميعها تتمتع بزمنها الخاص، وبهذا المعنى لا يعد فوكو مؤرخاً للانفصالات بل للأحداث العينية المتجسدة في مجالات متجسدة.

فما تاريخ فوكو؟..

فمع ماركس وبرودل وباشلار يرفض فوكو مثالية التاريخ التقليدي ووضعيته وخطيته. إلا أن فوكو ليس ماركسياً، وعضواً في مدرسة "**الحوليات**" وتلميذاً لألتوسير فحسب، بل يعمل في فضاء نسجه هؤلاء الثلاثة. فتراه يتحدث حينما يصمتون،

ويصمت حالما يتحدثون فيما بينهم، ويجتاز الحد الفاصل بين الماقيل the said وما لم يُقَل the unsaid لغرض إعادة توطيد حدود أخرى لابد من انتهاكها.

المعرفة: يعد فوكو مؤرخاً للمعرفة، قبل كل شيء، ويتضح ذلك في الكلمات والأشياء"، و"حفريات المعرفة". ويعد "مولد العيادة" تاريخاً لنهضة المعرفة الطبية أيضاً. أما "تاريخ الجنس" فيعد مقدمة لدراسة من أجزاء عدة بعنوان "إرادة المعرفة". وحتى بالنسبة للدراسات التي تبدو معنية قليلاً بالمعرفة، يعد "تاريخ الجنون" و"المراقبة والمعاقبة" تحليلين لعلاقة المعرفة بالسيطرة الاجتماعية. ويعد فوكو مؤرخاً للمعرفة، لكن مع ذلك تبدو المقولة محدودة جداً لأنها لا توضح سوى اختلافه عن بقية المؤرخين، فهو يهمل البنى المادية على الرغم من أنه يعمل مع، وضد، تاريخ "**الحوليات**". إذ إنه يضفي صفة المادية على دراسات المثالي. وضمن هذه الرؤية لا يعد فوكو مؤرخاً للعلم على الرغم من أنه يعمل في ضوء تاريخ العلم الباشلاري. فهو لا يقول إلا القليل عن العلوم الفيزيائية التي كان باشلار منهمكاً فيها، أما حينما يتعامل مع العلوم البايولوجية، مثلما فعل كانغيلم، تجده يفعل ذلك بخصوص قضية المعرفة العامة. وتراه لا يبدي سوى اهتمامٍ بسيطٍ باستخدام باشلار في إحياء المادية التاريخية بوصفها علماً، على العكس من شدة الاهتمام الذي كان يظهره التوسير. أما بخصوص التاريخ، يقع تاريخ المعرفة عند فوكو في فضاء لا يشغله الذين تعلَّم هو منهم."وهكذا فإن ما تحاول "**الحفريات**" وصفه ليس بنية العلوم المحددة، بل حقل المعرفة المختلف جداً"(41).

ومع ذلك يعد اهتمام فوكو بالمعرفة اهتماماً باشلارياً في جوانبه الجوهرية؛ فالانفصال، والانقطاع، والانزياح displacement، التشتت dispersion، الإشكالية، العائق الابستمولوجي، التعددية الابستمولوجية، تاريخ الخطأ، نقد التاريخ المتصل . جميعها تشكل مفاهيم أساسية عند باشلار، وتابعه كانغيلم(42). ومما لاشك فيه أنها أساسية عند فوكو أيضاً. إلا أن الأهم من ذلك أن فوكو، مثل باشلار، يتخطى التاريخ المتصل من خلال كتابة تاريخ الحقيقة من منظور الأخطاء. ويرى فوكو أن المزاوجات الشهيرة . الفلسفة / العلم، الواقعية/ العقلانية، الحقيقة/ الخطأ . ليست ثنائيات بل أقطاب. فهي لست خيارات بل مُسلّمات. وللعلم أبعاده الفلسفية، والفلسفة تنهل من العلم، وببساطة نقول إن الواقعية والعقلانية ليسا منظورين فلسفيين شموليين متبادلين، بل هما بعدان ضروريان لجانب أبستمولوجي(43). لذا

ينبغي أن لا يحصر التاريخ نفسه في نسق الحقائق، بل ينبغي أن ينفتح على لحظات الخطأ التي يقال فيها " لا" للماضي، والبدء من جديد. ونلاحظ في "الفكر العلمي الجديد"(1934)، "وتكوين العقل العلمي"(1938)، وهما من أوائل الدراسات التي قام بها باشلار عن العلم، وصولاً إلى بيانه الابستمولوجي الواضح في "فلسفة الرفض" The Philosophy of "No" (1940)، وتطويره لهذا الموقف في أعماله اللاحقة مثل "العقلانية التطبيقية"(1949)، و"المادية العقلانية"(1953)، أن باشلار عمل، أو أعاد العمل، على الفلسفة التعددية للمعرفة العلمية. ويصر تاريخ باشلار المنفصل، خلافاً لتطورية توماس كون Thomas Khun الخفية (44)، على التباري المستمر بين القديم والجديد. وينبغي حتى على نسبية الفيزياء الحديثة العقلانية راديكالياً، التي تشكل نموذج باشلار ومصدر اهتمامه الأعظم، أن تقنع بمخلفات الواقعية الوضعية والأساسية." إن الذي يثير الدهشة هو أن وحدة العلم المزعومة لا تقابل الحالة الثانية أبداً (45)". فالابستمولوجيا هي تاريخ الابستمولوجيات. التي تكون كل واحدة منها حاضرة دائماً، بصورة ما، وبدرجة ما، لكن لكل واحدة منها تاريخها الخاص بالعالم العيني المتجسد الذي يؤكد الجديد برفض الماضي، لكن باشلار يرى أن المفهوم المرفوض يبقى في جانب خاص. "إن رسم الذرة الذي اقترحه بوهر قبل ربع قرن من الزمان كان بمثابة صورة جيدة لم يتبق منها شئ لكنها كثيراً ما توحي بالرفض بما يكفي لتحويل دورها الذي لا يمكن الاستغناء عنه إلى بيداغولوجيا استهلالية. ويتم تنسيق هذه المرفوضات بسعادة لأنها تمثل مكونات الفيزياء المعاصرة المصغرة"(46)".

وعلى هذا الغرار، يرى فوكو أن المعرفة تعددية، وأن الانفصالات في تاريخ المعرفة لا تعزل الماضي عن الحاضر. فالمعارف المتجسدة لها أزمنتها التي تتداخل فيها، والعلم لا يكون صرفاً أبداً، فهو يكون أيديولوجياً دائماً ولهذا تراه مليئاً بالأخطاء. إلا أن تصحيح الأخطاء لا يحرره من الأيديولوجية.(47). كما أن المعرفة التاريخية ليست صراعاً بسيطاً بين الواقعية والعقلانية، بين ماهو تجريبي وماهو مفهومي، بل إنها تتولد من التوتر tension بين هذين القطبين. وينتقد فوكو تاريخ الأفكار بالطريقة ذاتها التي ينتقد بها تاريخ الأحداث، لكنه يفعل ذلك بأسلوبه الخاص. إلا أن الأوضح من ذلك أن فوكو يكتب تواريخ المعرفة خاصته من خلال الإشارة إلى الخطأ والفشل باستمرار: انهيار الفرق بين العقل واللاعقل في "تاريخ الجنون"، وخطأ المراقبات الجسدية من دون نظرية وافية للانساق الرابطة في

"مولد العيادة"، والخطأ في أسطورة الإصلاح التكفيري في "المراقبة والمعاقبة"، وخطأ فرضية الكبت في "تاريخ الجنس"، و.... الخ.

وفي الوقت ذاته يشكل تاريخ العلم الباشلاري حداً تخطاه فوكو في عمله. ففي "حفريات المعرفة"، يوضح فوكو مشروع دراسته لما تجاهله مؤرخو العلم (48).... بدءاً بالفكرة الباشلارية ومؤداها أن العلوم، المُعرَّفة عموماً، أزمنة غير منتظمة ومتغايرة الخواص ومشتتة (49). ويصف فوكو العتبات thresholds بأنها أربع عتبات منفصلة يمر بها العلم: حيث يلتقي أولاً بعتبة الوضعية حينما يتخذ نوع الخطاب فرديته الخاصة، وإن كان مفتقراً إلى معايير الصلاحية validity أو المعايير الشكلية للحقيقة أو البديهيات، ثم يصل إلى عتبة الابستمولوجية epistemologization حينما تتم المحاولات، غير الناجحة أحياناً، الرامية إلى ترسيخ مادة معروفة متساوقة وصالحة وأصلية، ثم عتبة العلم scientificity حينما تقوم مادة المعرفة بتحديد المعايير الشكلية التي يتم توظيفها في القوانين لبناء الفرضيات. وأخيراً نصل إلى عتبة الشكلنة حينما تعد البديهيات الشكلية في العلم نقاط انطلاق مشروعة للمعرفة.

يحدد فوكو عند العتبات المعرفية المتداخلة الثلاث، ثلاثة أنواع من تاريخ العلم: 1 . تاريخ الرياضيات عند عتبة الشكلنة 2 . تاريخ العلوم الطبيعية والفيزيائية بين عتبتي الابستمولوجية والعلمنة، وهو المجال الذي عمل فيه كانغيلم وباشلار 3 . تاريخ فوكو **الحفرياتي** عند عتبة الابستمولوجية، ويمثل الموضع الذي تبدأ فيه مادة المعرفة باستخدام خطاب متساوق مستقل، ولا تعد هذه المجالات ذات طابع كلي [شمولي]، بل تحتفظ بعض العلوم باستعارات metaphors بدائية إلى جانب البديهيات الشكلية(50). إلا أن فوكو يتخطى الحدود التي وصلها باشلار حينما درس العلوم عند عتبات أكثر بدائية، أي عند النقطة التي يصبح فيها خطابها ابستمولوجياً، بمعنى حينما تصبح معارف. وهكذا فهو يهتم بالعلوم الإنسانية الأولى، بدايات الطب العياداتي، بعلم الأمراض النفسية، بعلم الجريمة التي يبحث في إدارة السجون، ومعاملة المجرمين. وخلاصة القول إن فوكو يدرس العلوم التي يكون فيها الحد بين الخطأ والحقيقة ضعيفاً جداً ولاسيما تلك التي يطغى عليها حضور الأيديولوجيا.

يرى فوكو أن ذلك لا يمثل مغامرة مبرمجة قام بها معلموه لأن علمه ينفتح على

مجال صمت عنه باشلار إلى حد كبير. وتراه يجعل من اللا مفكر فيه في العلم موضوعه الرئيس حينما يجعل تاريخ الخطأ راديكالياً. ويحاول تاريخ العلم "استعادة ما غفل عنه الوعي (العلمي): التأثيرات التي أثرت فيه، الفلسفات الضمنية التي كانت كامنة تحته، الثيمات غير المصاغة، العقبات غير المرئية... أي أنه يصف لا وعي العلم. ويعد هذا الوعي الجانب السلبي من العلم. أي ما يقاومه، يحرفه، يزعجه. إلا أن الذي أرغب به أنا هو كشف لا وعي المعرفة الوضعي: المستوى الذي يفوت على وعي العالِم لكنه يشكل جزءاً من الخطاب العلمي"(51)، وهذا القول يجعل منه "باشلاراً" بل أكثر من باشلار.

أما من الناحية النظرية، تعد دراسة فوكو للعلوم الإنسانية بحثاً في تلك العلوم التي يتفحص فيها الإنسان نفسه، فمعرفة الإنسان، من خلال الإنسان، هي معرفة تفوق ما ملأه الخطأ، فهي متناقضة في جوهرها لكنها تشكل في الوقت ذاته المعرفة الأكثر قرباً واستحالة. أما في السوسيولوجيا فيتم التعرف على هذه المشكلة على نحو مبهم في الجدالات المتعلقة بموضوعية الدراسات الاجتماعية. ويرى فوكو أن هذه قضية فلسفية عامة يناقشها بإسهاب في نهاية "الكلمات والأشياء". فقد برزت العلوم الإنسانية إلى دائرة الضوء في القرن التاسع عشر من خلال ابتكار "الإنسان" الذي أصبح موضوع الفكر من خلال جعله ذات التاريخ الرئيسة. وعلى النقيض من ذلك، تطلبت معرفة الإنسان تعالي الإنسان؛ فالإنسان لا يستطيع التفكير بذاته إلا حينما يتعرف عليها وهي تتخطاه، وثمة حدود مشتركة بين الفكر النقدي ومعرفة الإنسان الذاتية. فمنذ كانت Kant اشتملت قضية الإنسان على نقد معرفة الإنسان والاعتراف بحدوده. ومن غير الممكن أن تعتمد المعرفة على التطابق الديكارتي بين فكر الإنسان وكينونته being بل إن علوم القرن التاسع عشر الإنسانية استخدمت الإنسان المتعالي، أي الذات الكلية [الشمولية] التي في ضوئها يستطيع الفكر الإنساني التفكير بالإنسان.

ومن المعروف تماماً أن فوكو ينتقد هذا الحل. فتمركز القرن التاسع عشر حول الإنسان هو في أفضل أحواله ميتافيزيقا غير معترف بها. فقد تم وضع الإنسان في مركز الفكر، وفي مركز الكينونة التاريخية. وبذا فإنه شاطر الميتافيزيقا اهتمامها بالمعرفة الخاضعة للسيطرة. ولم يتحرر الإنسان إلا على نحو مصطنع. إذ سيطر فكر القرن التاسع عشر، تحت ستار النزعة الإنسانية، على الفكر سيطرة سرية من

خلال تحويله إلى نموذج متعال. وهنا يردد فوكو الإعلان النيتشوي الشهير عن موت الإنسان. إذ يرى فوكو أن الإنسان لا يستطيع التفكير بذاته إلا من خلال البحث من دون إلغاء حدود الإنسان. فمعرفة الإنسان متجردة عن التمركز في الهامش الذي يفصل بين الحقيقة والخطأ، البراءة والشعور بالذنب. مفهومي اللا مفكَّر فيه والمستحيل التفكير فيه.

"لم يكن بمقدور الإنسان وصف نفسه بأنه كائن في الابستيمة من دون أن يكتشف الفكر في الوقت ذاته، في ذاته وخارجها، عنصر الظلام، الكثافة التي ينطمر فيها هو، أي مفهوم اللا مفكَّر فيه الذي يحتويه تماماً، لكنه مأسور فيه أيضاً. إن اللا مفكر فيه (بغض النظر عن الاسم الذي قد نطلقه عليه) لا يستقر في الإنسان مثل الطبيعة المتغضنة أو التاريخ الموزع إلى طبقات، بل إنه يرتبط بالإنسان، بالآخر The ... other أي الآخر الذي لا يكون شقيقاً فقط بل توأماً لا يولد من الإنسان، ولا في الإنسان بل بجانبه، ويشترك معه في الوقت ذاته بثنائية متعذر تفاديها"(52).

ويبدو جلياً الآن أن اهتمام فوكو بمعرفة الإنسان هو بالدرجة الأساس اهتمام بالمعرفة والسلطة. ويعد عمله نظرية اجتماعية نقدية بالمعنى ما بعد الكانتي. فهو يدرس، قبل كل شيء، مولد تلك المعارف التي كانت تمثل في النزعة الإنسانية اللبرالية تكنولوجيات في الاقتصاد السياسي للعمل الخاضع للسيطرة. وهو يبحث في تلك الحقول المعرفية، التي ولدت بصفة تصنيع لأوروبا، والتي عملت على السيطرة على السلوك الإنساني، من وراء أنماطها الإصلاحية المتنورة: علم الجريمة، علم النفس، الطب العياداتي، علوم الحياة، تعد المراقبة ممارسة ذات حدين(53): السيطرة على المعرفة والحقيقة (مثل الطب العياداتي بوصفه مراقبة)، والسيطرة على الأجساد والأشخاص لأغراض خاصة (مثل استخدام النظرية الطبية والاقتصادية في ضبط حجم العينات وسلوكهم).

إن ما استجد في القرن الثامن عشر هو أن المراقبات، من خلال كونها ارتبطت معاً وتعممت، استطاعت الوصول إلى مستوى يقوم فيه تكوّن المعرفة وزيادة السلطة بتعزيز أحدهما الآخر في عملية نقدية. وعند هذا الموضع تحديداً تعبر المراقبات العتبة

"التكنولوجية". أولاً المستشفى، ثم المدرسة ثم لم تكن الورشة خاضعة لتنظيم المراقبات فأصبحت بفضل المراقبات أدوات خاصة بحيث صار بالإمكان استخدام أية ميكانزمة موضوعية فيها كأداة للإخضاع، كما أن أي تنامٍ في السلطة قد يوصلها إلى فروع المعرفة الممكنة ضمن العنصر الانضباطي لتشكيل الطب العياداتي، الطب النفسي، علم نفس الطفل، علم النفس التربوي، عقلنة rationalization العمل. وبذا فإنها عملية مزدوجة: "الذوبان" الابستمولوجي عبر تصفية علاقات السلطة ومضاعفة تأثيرات السلطة عبر تشكل وتراكم الأنماط الجديدة من المعرفة"(54).

باختصار، تصبح طبقة فوكو الباشلارية حداً يستدعي العودة إلى ماركس عن طريق نيتشه، وتؤدي المعرفة إلى السلطة عن طريق اللغة.

اللغة: إن اللغة هي الموضع الذي يفسر فوكو عنده وظيفة الحدود في فكره، كما أنها في الوقت نفسه الموضع الذي لا يصبح فكره مفهوماً عنده على نحو واضح. فالتاريخ، المعرفة ثم اللغة... ماركس، باشلار ثم نيتشه وباتاي.

فنحن الذين نقرأ فوكو من خارج حقله الفكري نكون عرضة لأن نجد مناقشاته للتاريخ والمعرفة مفهومة نسبياً. كما أننا تتلمذنا أيضاً على يد ماركس، وفي الآونة الأخيرة على يد مؤرخي "**الحوليات**"، فإذا كنا أقل ألفة مع باشلار، فعندئذٍ يمكن تخطي هذا النقص من خلال أُلفتنا بتاريخ العلم واطلاعنا الوثيق على توماس كون، بغض النظر عن اختلافاته عن باشلار إلا أن اللغة بحث آخر. إذ نادراً ما وصل المنظّرون الاجتماعيون خارج فرنسا وإيطاليا إلى حدود أبعد من سوسير وليفي شتراوس. وبالنتيجة صار من المحير أن نواجه الأسماء غير المألوفة في نظرية اللغة عند فوكو: باتاي، بلانشو، روسيل، ساد، حتى نيتشه يبقى اسماً غريباً في الآفاق الأمريكية الشمالية.

إن المشكلة لا تتعلق بقرائه الذين لا تتوفر لديهم معلومات جيدة، فاللغة عند فوكو قريبة من المفهوم. ويرى فوكو أن المفهومية حد ضروري. فهي المشروع المركزي في المثالية، أما الوضعية، الظاهراتية، النزعة التاريخية. وهي المناهج التي يثور فوكو عليها (55). فجميعها تخفق في إدراك تجسّد الأحداث لأنها أفرطت في تقويم المفهومية وأبخست قيمة الخطأ والحد. ولا تقف المعرفة عند المركز، بل في

هوامش الحياة، أي ليست داخل الإنسان وعالمه بل عند حدهما، وبالنهاية فإنها تقف عند موضع الموت. ا للغة والموت . اقتران محير. إنها العلاقة التي ضمنها يطور فوكو نظريته الكاملة في التاريخ والمعرفة والخطاب والسلطة.

وقد عمدت السيمياء البنيوية structuralist semmiotics إلى عزل اللغة عن التعبير والمعنى. إذ رفضت فكرة أن اللغة نتاج الذات المتكلمة. أما البنيوية فقد أخرجت اللغة من الوعي، وهي بعملها هذا طرحت قضية أشكال اللغة بذاتها. وقد اشترك فوكو بهذه القناعات من دون أن يؤمن بها. فقد تجاوز نطاق اللغة ذاتها منذ البداية. وحينما طُلِبَ منه تحديد موقع نظرية اللغة خاصته تحديداً تاريخياً وأيديولوجياً قال:

"**أنا مختلف عن أولئك الذين يطلق عليهم اسم "البنيويون" لأنني غير مهتم بالإمكانات الشكلية التي يقدمها نسق ما مثل نسق اللغة. فأنا شخصياً مفتون جداً بوجود الخطابات، بحقيقة أن المتكلم حَدَثٌ يحدث مثلما تحدث الأحداث ضمن علاقتها بموقعها الأصلي، وأنها قد خلّفت وراءها آثاراً موجودة وتمارس عدداً معيناً من الوظائف المتجلية أو السردية"(56).**

وهو حينما يسأل: ما اللغة (57).؟ فإنه لا يسأل عن معنى اللغة أو ماهيتها أو شكلها بل عن وجودها، ووظيفتها، وممارستها. وباستثناء دراساته التاريخية في "الكلمات والأشياء"، تنطبق سيميائيته على الأدب على نحو وافٍ تقريباً. فالأدب هو ما أشير له في نهاية العصر الكلاسيكي(58) بوصفه الممارسة الغريبة للغة التي جلبت اللغة إلى الخواء Void على أيدي ساد ونيتشه وباتاي وروسيل وآرتو ومالارميه (59). "نحن ندرس العبارات عند الحد الذي يفصلها عن مالم يُقَلْ... (60)". ويرى فوكو أن وضعية الأدب ليست شكله، بل هي قدرته على دفعنا إلى مواجهة العلاقة بين اللغة والحياة الإنسانية؛ إذ بمقدور الأدب أن يقودنا إلى الصمت الذي يجعل الخطاب ممكناً، وهذا أمر يبعث على السخرية. "ماهذه اللغة التي لا تقول شيئاً، وليست صامتة أبداً، ويطلق عليها اسم "أدب؟"(61)، لكن إذا عرضنا الأمر ببساطة أكثر نقول إن الأدب هو اللغة التي لا تستطيع تمثيل الواقع أبداً على الرغم من تظاهرها أ حياناً بعكس ذلك. ولذلك نقول إنها لغة لها الحرية بالتفوه بأي شيء وكل شيء. وهي حينما تحاول فعل ذلك، تدرك أن من غير الممكن قول كل

شيء. وينبغي للغة في الأدب مواجهة الصمت الذي توجد هي بواسطته. ولهذا ينبغي للأدب أن يكتشف عقم الواقعية في اللحظة ذاتها التي يكتشف فيها حقيقة أن الإنسان ميت.

فاللغة... ملغزّة؟ مشوشة؟ سخيفة؟ نعم، لكنها ليست هراء، ونظراً إلى أن فوكو يريد تفسير حدود اللغة، لا يستطيع الاعتماد على اللغة الاعتيادية للتعبير عن ذاته اعتماداً كلياً، بسيطاً، ولهذا السبب، من غير المعقول أن نطلب من فوكو أن يكون "واضحاً"، بأن نقول له: "أخبرني بكلماتي عما تعنيه أنتَ". ولعل مثل هذا الطلب سيشابه الطلب الذي نوجهه إلى نيتشه سائلين إياه عن ما عناه زرادشت. إن مثل هذا الطلب موجود في اللغة التي يتجنبها فوكو، متبعاً بذلك خطى نيتشه.

ومن المفيد أن نلاحظ أن مناقشات فوكو للغة والحد والموت دائماً ما تتميز بسلسلتين من الأسماء تقريباً(62). الأولى، وهي المألوفة أكثر من الأخرى، هي سلسلة نيتشه وماركس وفرويد، أما الأخرى فهي سلسلة ساد ونيتشه ومالارميه وآرتو وباتاي وروسيل وبلانشو وكلوسوسكي ودولوز. ويعد نيتشه محور السلسلتين، من دون أن يكون مركزاً تنظيمياً(63). ربما يمكن البدء بنيتشه، مع علمنا أن فوكو لن يستقر معه.

> **"هذه الأيام، أفضل التزام الصمت حيال نيتشه... فإذا رغبت في أن أكون مدعياً، لعلي سأطلق على ما أقوم به اسم "جينا لوجيا الأخلاق". فنيتشه هو الذي حدد علاقة السلطة بوصفها البؤرة العامة، إن جاز لنا القول، للخطاب الفلسفي. في حين يرى ماركس أن علاقة الإنتاج هي التي تلعب هذا الدور. ويعد نيتشه فيلسوفاً استطاع، فضلاً عن ذلك، التفكير بالسلطة من دون أن يقصر نفسه ضمن حدود النظرية السياسية لفعل ذلك.... ويعد حضور نيتشه المعاصر متزايد الأهمية. لكني سئمت من دراسة الناس له لا لشيء سوى توليد ذلك النوع من التعليقات المكتوبة عن مالارميه وهيغل. أما أنا، فأفضل الإفادة من الكتاب الذين أحبهم. إن الثناء المشروع الوحيد الذي يمكن أن نمنحه لفكر مثل فكر نيتشه، والإفادة منه، تجريده عن شكله، جعله يتأوه ويتشكى. وإذا قال المعلقون عندها إني أمين إلى نيتشه، أو غير أمين إليه، فإن هذا الأمر لا يعنيني**

بالمرة"(64).

ويتخذ فوكو الموقف نفسه تماماً مع ماركس، فهو قريب من نيتشه من دون أن يكون نيتشوياً. أما بخصوص ماركس وفرويد، كان نيتشه مستهل initiator الخطاب الحديث(65). فقد أدى كل واحد من هؤلاء وظيفة واضحة، وهاجم جميعهم مفهوم الأصل Origin، ووظف جميعهم منهجاً حرر الفكر من المبدأ التنظيمي، التأصيلي. ووضح الثلاثة تأويل العمل على سلسلة لا متناهية من العلاقات:

علاقات الإنتاج ونظرية القيم عند ماركس، علاقات الرغبة ولغة الأحلام عند فرويد، علاقات القيم والرجوع الأبدي Eternal Return عند نيتشه، كما أن مناهج هؤلاء الثلاثة رفضت العلامة Sign المطلقة، المسيطرة. ونجد لدى الثلاثة كلهم الإطاحة بالعقلانية والوعي والقيم ووضعها في سلسلة علاقات. وفتح الثلاثة قضية اللا تناهي. ولهذا السبب تحديداً خضع الثلاثة كلهم لرفض حراس الأيديولوجية اللبرالية، أي أولئك الذين دافعوا عن الرأي القائل إن التاريخ" حي ومستمر، بمعنى أنه مكان الراحة، اليقين، التسوية، مكان النوم المهدّء، رفضاً مباشراً وحاداً"(66)، وبإزاء النوم الأنثروبولوجي، وجد ماركس وفرويد ونيتشه أن الإنسان نتاج العلاقات التي تتخطاه. فقد كانت تتم رؤية الإنسان بإزاء الموت: الاغتراب alienation عند ماركس، الرغبة عند فرويد، التجوال عند نيتشه. إن الحياة هي "ما ينبغي أن تتخطى ذاتها إلى الأبد"(67).

ونجد عند نيتشه أن زرادشت هو الذي يتكلم ـ ضد إرادة الحقيقة ـ لصالح إرادة السلطة. وتحل السلطة محل الحقيقة والأخلاق بوصفها العلامة الأساسية. ويرى نيتشه أن هذا الاكتشاف كان مرتكزاً على تحول اللغة.

> **"إن الدليل المرشد الذي وضعني على المسار الصحيح لأول مرة كان هذا السؤال ـ ما هي الدلالة الابستمولوجية الحقيقية لمختلف رموز فكرة "الخير" التي صاغتها مختلف اللغات؟ ثم وجدت أن جميعها تؤدي إلى التطورية ذاتها، للفكرة ذاتها ـ بمعنى أن "الارستقراطي"، "النبيل" (بالمعنى الاجتماعي)، هو الفكرة الجذر التي تطورت منها فكرة "الخير" أي "بروح أرستقراطية"، "نبيلة"، وأعني "بروح ذات منزلة رفيعة"، "بروح متمتعة بالامتياز" ـ وهذا تطور يتوازى حتماً مع التطورية التي شهدها مفهوم "السوقي"، "المبتذل"، "الواطئ"، التي تغيرت في النهاية لتصبح**

"شراً"(**68**).

وبعبارة أخرى نجد أن فيلولوجيا نيتشه أدت إلى السوسيولوجيا، وتعد جينالوجيا نيتشه دراسة في اللغة المستخدمة لتعريف الخير. كما أن دراسته للممارسات الاستطرادية للأخلاق هي التي وضعت الكلمات "الخير"، "الشر"، "السوء"، "الحقيقة"، "الله" موضعاً سوسيولوجياً. "دعونا نتحدث عن هذا المطلب الجديد: نحن بحاجة إلى نقد القيم، إذ إن قيمة تلك القيم صارت موضع تساؤل لأول مرة . ولهذا السبب تعد المعرفة ضرورية للشروط والظروف التي تتولد منها هذه القيم...". (69). وماعادت فكرة "الخير" تتعالى على الإنسان وتسيطر على فكره وكينونته. فـ"الخير" مصطلح اجتماعي وسياسي تم توظيفه لغرض المحافظة على النظام الاجتماعي. ومع ذلك لا يمكن أن نرى مصطلح "الخير" إلا حينما تتحرر اللغة من وظيفتها الكلاسيكية: التعبير عن حقيقة الكينونة. ولهذا السبب ثمة حدود مشتركة بين تحرير اللغة وموت "الله" حيث يرمز "الله"، في المنظور الحديث، إلىمبادئ النظام المطلق الميتافيزيقية كلها. وكذلك فإن ثمة حدوداً مشتركة بين موت "الله" وموت الإنسان. فلعبة اللغة اللا متناهية، تفكيك الأخلاق، نقد الميتافيزيقا، الإنسان الذي يتجول على شفا حفرة بين إرادة السلطة وخواء الموت، هي جوهر فلسفة السلطة عند نيتشه (70)، وهنا، ببساطة، يكمن اقتران اللغة بالموت.

لكن مع ذلك، نجد فوكو يضع نيتشه في سلسلة ثانية: إن التركيز يكون على الكينونة عند بلانشو من دون شك، على الرغبة عند ساد، على السلطة عند نيتشه، وعلى مادية الفكر عند آرتو، وعلى الانتهاك عند باتاي: أي تحديداً خبرة التخريج exterioity المحضة وتعرية الخبرات(71)". ونجد أن إرادة السلطة النيتشوية تحتل موقعاً واضحاً في هذه العلاقات، وتتجلى على نحو أوضح في سياق الموت والجنس."ربما كان ظهور الجنس في ثقافتنا حدثاً مضاعف القيم: إنه مرتبط بموت "الله" وبالخواء الأونطولوجي الذي ثبته موته عند حدود فكرنا(72). ثمة ثلاثة أحداث تطغى عند ساد، على سبيل المثال: قص الحكايات، الجنس العنيف، والموت من دون معنى (73) ومما لاشك فيه أننا إذا حررنا الخطاب من قيد الأخلاق فإنه سيؤدي حتماً إلى انتهاك عنيف للأخلاق، ويترك الإنسان في مواجهة الموت . الخواء الذي بلا معنى. فالتعذيب والقتل عند ساد لا يغيران من حقائق مليئة بالمعنى. إنهما يوضحان حدود الإنسان، على نحو محض وبسيط.

وبالطريقة ذاتها يرى باتاي أن الجنس في صميم الإنسان. فالكائنات الجنسية، إذا ما قورنت بالكائنات اللا جنسية، تتكاثر من خلال خلق الانفصال discontinuity من أحشاء الاتصال continuity. فالحيمن والبيضة، وهما كيانان منفصلان يصبحان كياناً واحداً عند الإخصاب. "يظهر الاتصال بينهما إلى حيز الوجود ليشكلا كياناً جديداً من موت الكينونتين المنفصلتين واختفائهما(74)". لكن مع ذلك يكون المولود الجديد الذي يولد منفصلاً، في النهاية، عن والديه."توجد عند المستوى الأساسي جداً تحولات من المتصل إلى المنفصل ومن المنفصل إلى المتصل. فنحن كينونات منفصلة، أفراد يموتون بمعزل عن غيرهم في خضم مغامرة يتعذر فهمها، لكننا نتوق إلى اتصالنا المفقود (75)". ولذلك فإننا نرى في باتاي ما كنا نراه في نيتشه وما نجده في فوكو في كل موضع منه. إذ يحدث التحليل بين ثنائيات. إن حقيقة الإنسانية الجوهرية هي تعذر التوفيق بين الاتصال والانفصال(76)، التي يربطها باتاي باعتماد شهوة الجنس على التكاثر، على نحو يثير السخرية. إن الشهوة، بطبيعتها المحددة جداً، هي الجنس من دون مراعاة لأداتية instrumentaliy التكاثر. فالشهوة، العاطفية، المادية، الدينية . يتم التنبؤ بها على أساس الانفصال الذي تخلقه حقيقة تكاثرنا. وتعد الشهوة شكلاً من التوصيل communication الذي يبحث فيه الإنسان اتصاله المفقود. وبالنهاية تعد الشهوة اتصالاً مقدساً، وبذا دينية. إنها البحث عن حقيقة الاتصال الأزلية، لكن، في الحقيقة، يعتمد البحث عن "الله" على موت "الله"، وهذه حقيقة الاختلاف الجوهرية. وحينما نحاول التغلب على الانفصال شهواتياً لا نكتشف سوى الحدود. وبالنتيجة، صارت الشهوة ا لفعل الأساس الأكثر جوهرية. ويتم انتهاك الحدود الاجتماعية بسبب حالتنا الطبيعية "تشتمل الشهوة، دائماً، على تعطيل الأنماط الراسخة، وأكرر قائلاً: أنماط النظام الاجتماعي الأساسي لطابع وجودنا المنفصل....".(77).

وبذا، لا يعد الانتهاك ترخيصاً جنسياً، بل يخص المعرفة والسلطة اللتين يتم التعبير عنهما في شروط الجنس. ويعد الحظر وسيلة السلطة الاجتماعية لغرض السيطرة على المعرفة والفعل الاجتماعي(78)، ولهذا السبب يجد الانتهاك أن المعرفة وإرادة السلطة يمثلان علاقة مزدوجة وضرورية، فالانتهاك يكون عند وضد حدود الاجتماعي التي تتكشف عندها معرفة الإنسان وسلطته. إن الانتهاك يوقف التابو Taboo من دون تشتيته(79). ويبقى الإنسان حيواناً اجتماعياً، في حين تضطره حقائق حيوانيته إلى البحث عن حده.

إن هذه السلسلة من الأفكار، من نيتشه وساد مروراً ببنتاي وبلانشو، تسلط الضوء الكثير على منهج فوكو، ومعنى الغرابة الذي نجده في كتاباته. فهو يحاول تقديم تاريخ للمعرفة في ضوء نظرية اللغة التي تكون، في النهاية، سياسية. إذ إن مناقشاته المبكرة لباتاي ونيتشه وبلانشو (80) ليست مشابهة لما نعتقده عن دراساته المتأخرة للسلطة والمعرفة. فمناقشته للحياة، الموت، الجنس، المعرفة والسلطة في نهاية "تاريخ الجنس" تعد سياسية على نحو جلي. إلا أن هذه السياسات يمكن التنبؤ بها بناء على قناعة ترتكز على تلك الدراسات الأدبية والفلسفية المبكرة جداً التي تبدو متجردة من الطابع الأساسي. إذ تكمن قيمتها السياسية في الدقة التي تفحص بها تعقيد السلطة. ولا يمكن القول إن سياسة فوكو هي سياسة منظِّر نقدي يهاجم عالم علاقات السلطة المرئي. فالسلطة ضمن نطاق المعرفة، مثلما أن المعرفة ضمن نطاق السلطة. ولن يكون للحقيقة الاقتصادية أي فعل يتعدى قول الفلسفة المثالية من أن العلم متحرر من الخطأ والأيديولوجية، أو الافتراض التاريخي القائل بالاتصال الواضح بمعزل عن الحقيقة المادية. فحينما يتم الفصل بين المعرفة والسلطة، نقع ضحية الوهم اللبرالي المنادي باللبرالية والحرية. فنحن غير قادرين على أن نرى، من خلف المظاهر، حقيقة أن الإنسان المتحرر واقع تحت قبضة سلطة يديمها هو شخصياً. إذ اللبرالية أسطورة الإنسان الذي يكون، ضمن تناهيه، عارفاً بنفسه لأنه قادر على تخيلها. وتظهر الذات المتعالية بأشكال مختلفة: "إرادة الحقيقة، الواقعية الوضعية، الراديكالية الظاهراتية لنظرية الهوية identity، نظرية سلطة النخبة، الأخلاق الإنسانية. ويسيطر كل من هؤلاء، بدوره، على نحو لا يقل عن ما تقوم به الميتافيزيقا الكلاسيكية لأن كل واحد من هؤلاء يتجاهل حقيقة السلطة أو ينكرها. فالسلطة ليست مركزاً، منبعاً، مصدراً، حقيقة، قوة طاغية... إنها علائقية، إنها ما نواجهه حينما نقبل حقيقة أن الإنسان اختلاف لا ائتلاف. إن الإنسان المسيطر، بأصالة، هو الإنسان الذي يتعرف إلى حده ويعترف به لكنه يرفض تجاوزه على نحو متعال من خلال إسقاط الإنسان في المكان الذي يحتله "الله" سابقاً. فإرادة السلطة هي إرادة التخطي، الانتهاك لتلك الحدود التي لا يمكن تخطيها.

ويحدد التاريخ والمعرفة واللغة المجالات الواضحة للموضوعات التي يعمل عليها فوكو. فهو يرى أن التاريخ ليس اتصالاً هادئاً بل صراع ومصادفة، والمعرفة ليست هوية وحقيقة بل خطأ وخبرة الـ"لا"، واللغة ليست تفسيراً وتعبيراً بل لا تناهي من العلامات التي توصل الإنسان إلى حدّه. وتلتقي جميعها، في النهاية، في

السلطة: سلطة المعرفة، التكلم، الانتهاك للتابو الذي يفرضه الإنسان على نفسه. فالتابو هو المجتمع. ولا تمثل النظرية الاجتماعية النقدية تعالي الجانب الاجتماعي بل هي الانتهاك. فزرادشت كان متخطياً لا مفكراً. والحقيقة تكمن في السلطة، والنظرية هي السياسة.

❐

■ الهوامش:

(1) . فوكو، "الكلمات والأشياء"، ص 21–26.

(2) . ينظر دراسة فوكو السميولوجية للوحة مارغيت (1973 أ)، وعرضه لكتاب ج.ب. بريزة "علم النحو المنطقي" (1970)... الخ.

(3) . فوكو، "الحقيقة والسلطة"(1977 أ)، وهناك الكثير من المناقشات لفوكو عن السياسة في "عن اتيكا"(1974)، "السلطة والجنس" (197غ)، ومختلف المقالات والترجمات التي جمعها دونالد بوشار في تحريره لكتاب "اللغة والذاكرة المضادة والممارسة". وسيرمز له بالرمز.

(4) . ينظر: عن بلانشو "اللغة إلى التناهي" (1963غ)، وعن فلوبير (فنطازيا المكتبة" (1967ج)... الخ.

(5) . لمعرفة أثر باريس على المفكرين الفرنسيين ينظر: تشارلز ليمرت "قراءة في علم الاجتماع الفرنسي" (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 1981).

(6) . إن كتابات فوكو مثال واضح على ذلك، وتحديداً: "حفريات المعرفة" (1969أ).

(7) . في الحقيقة، كان أول كتاب لفوكو يحمل عنوان "المرض العقلي والشخصية" (باريس: مطبعة جامعة فرنسا، 1954)، الذي تم تنقيحه وأعيدت صياغة عنوانه في 1962 وتُرجم إلى المرض العقلي والسايكولوجيا (نيويورك: هاربر ورو، 1976).

أما أعظم أعماله الأولى فهو "تاريخ الجنون في العصر الكلاسي"(1961 أ).

(8) . ينظر مناقشة فوكو للأحداث المهملة في :حديث السجن (1975ج)، وتاريخ الجنس الجزء الأول (1976 أ)، (1980ء)، "أنا بيير ريفيير قتلت أمي وأختي وأخي"(1973ب) (1973أ).

(9) . فوكو، "خطاب في اللغة" (1971)، في "حفريات المعرفة"، ص 231.

(10) . فوكو، "حفريات المعرفة"، ص 229.

(11) . كلود ليفي شتراوس، "المدارات الحزينة"، لويس التوسيير " من أجل ماركس، أ.ج. غريماس "علم الدلالة البنيوي"، بولانتزة، نيكولاس "السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية".

(12) . فوكو، "حفريات المعرفة"، 15.

(13) . جاك دريدا "الصوت والظاهرة"، وكتب أخرى، دولوز وغواتاري" نقيض أوديب: الرأسمالية والشيزوفرينيا"، بورديو "نظرة في نظرية الممارسة".

(14) . ينظر: توركل "علم السياسة السايكو تحليلي".

(15) . لمناقشة هذه الأحداث وعلاقتها بالتغيرات الطارئة على علم الاجتماع، ينظر:ليمرت "علم الاجتماع الفرنسي"، المقالة الأولى.

(16) . فوكو، "خطاب في اللغة"، ص 232 – 233.

(17) . فوكو، "تاريخ الجنس"، ص 92–102، وسنشير من الآن إلى الجزء الأول من هذا الكتاب.

(18) . فوكو، "الحقيقة والسلطة"، (1977 أ)، ص 301–307، أما بخصوص المكانة النظرية للفرد بوصفه ذات السلطة والتحول التاريخي، ينظر "اعترافات جسد" (1977)، ص 23.

(19) . فوكو، "المرض العقلي والسايكولوجيا" (1954 أ)، ص 86–88.

(20) . فوكو، "في تاريخ الكتابة" (1967).

(21) . فوكو، "السلطة والجنس" (1977 غ)، ص 153.

(22) . فوكو، "المراقبة والمعاقبة: مولد السجن"، (1975 أ)، ص 221، قارنها مع ص 218 –224.

(23) . فوكو، "تاريخ الجنون" ، ص 229.

(24) . فوكو، "مولد العيادة"، (1963 ب)، ص 85.

(25) . فوكو، "تاريخ الجنس"، (1976 أ)، ص 141.

(26) . فوكو، "حديث السجن"، (1975 ج)، ص 15، أما المادة التي أوردناها في هذه المقالة فهي ترجمة المؤلف لطبعة 1975 ج.

(27) . المصدر نفسه ص 15، و"الحقيقة والسلطة" (1977 أ)، ص 294–295.

(28) . فوكو، "تاريخ الجنس" (1976 أ)، ص 94.

(29) . فوكو، "الحقيقة والسلطة"، (1977ء) ص 298.

(30) . للاطلاع على مناقشة فوكو لمفهوم "اللا مفكر فيه"، ينظر : "الكلمات والأشياء"، ص 322 –328 والجزء الأول.

(31) . فرناند برودل، "البحر المتوسط" (جزأين، نيويورك: هاربر ورو، 1972)، ص 11-24 وينبغي على القارئ أن يلاحظ هنا أننا لا نتحدث عن تأثيرات شخصية مباشرة على فوكو لأنه شخصياً مدين كثيراً لثلاثة معلمين . جان هيبوليت وجورج دوميزي وجورج كانغيلم (ينظر: خطاب في اللغة . (1971) ص 235-237).

(32) . فوكو، "حفريات المعرفة"، (1969) ، ص 3-10.

(33) . المصدر نفسه، ص 7.

(34) . برودل "البحر المتوسط، الجزأين الأول والثاني.

(35) . فوكو، "حفريات المعرفة"، ص 169.

(36) . المصدر نفسه، ص166-167.

(37) . إيما نويل ليروي لادوري "إقليم المؤرخ" الفصول 1- 5 و7.

(38) . المصدر نفسه، ص 111.

(39) . فوكو، "حفريات المعرفة"، ص 4-5 و9.

(40) . "في تاريخ الكتابة"(1967)، ص6، و"الكلمات والأشياء"، الجزء الثاني.

(41) . فوكو، "حفريات المعرفة"، ص 195.

(42) . لغرض الاطلاع على باشلار، ينظر "كانغيلم الجديدة"، و"(تشكيل الروح العملية، و"فلسفة الرفض"... الخ، أما لغرض الاطلاع على الاثنين معاً، ينظر، دومينيك ليكور "الماركسية والابستمولوجية".

(43) . باشلار، فلسفة الرفض"، الفصل الثالث، قارنه بكتاب "العقلانية تطبيقاً"، الفصل الأول.

(44) . قارن، "ليكور"، "الماركسية والابستمولوجية" ص 8-19.

(45) . باشلار، "الفكر العلمي الجديد".

(46) . باشلار ، "فلسفة الرفض"، ص 119.

(47) . فوكو، "حفريات المعرفة"، ص 184-195.

(48) . المصدر نفسه، ص 187-192.

(49) . المصدر نفسه، ص187.

(50) . قارن: "فوكو"، "ما المؤلف؟"... ص 131-136.

(51) . فوكو، "مقدمة الطبعة الجديدة"، (1970)، "الكلمات والأشياء"، ص 11.

(52) . فوكو، "الكلمات والأشياء"، ص 326.

(53) . فوكو، "خطاب في اللغة"، ص 222-224.

(54) . فوكو، "المراقبة والمعاقبة"، ص 224.

(55) . على سبيل المثال، ينظر (1970)، ص 174-176.

(56) . فوكو، "في تاريخ الكتابة"، (1967).

(57) . فوكو، "الكلمات والأشياء"، ص 306.

(58) . المصدر نفسه، ص 303.

(59) . على سبيل المثال، فوكو في "ريموند روسيل" (1963)، ص 208 –210. قارنه بمقالات فوكو: عن باتاي، "مقدمة الانتهاك"، (1963)، ص 92-52. في، وعن بلانشو، "اللغة إلى اللاتناهي" (1963)، ص 53-67، وعن هولدرلين "لاء الأب" (1962)، ص 68-86، وعن فلوبير "فنطازيا المكتبة" (1967)، ص 87-109... الخ.

(60) . فوكو، "حفريات المعرفة"، (1969)، ص 119.

(61) . فوكو، "الكلمات والأشياء"، ص 306.

(62) . المصدر نفسه، ص 328.

(63) . لغرض الاطلاع على أهمية نيتشه في الفكر الفرنسي المعاصر، ينظر ديفيد اليسون، "نيتشه الجديد"، وتضم هذه المجموعة من المقالات نصوصاً بقلم هيدغر ودولوز وكلوسكي وبلانشو ودريدا.

(64). فوكو، "حديث السجن"، (1975)، ص 15.

(65) . فوكو، "ما المؤلف؟" (1969)، ص 131-136.

(66) . فوكو، "حفريات المعرفة"، (1969) ص14، قارنه بـ: ص12-14.

(67) . نيتشه، "هكذا تكلم زرادشت"، ص (34 :2).

(68) . نيتشه، "جينالوجيا الأخلاق"، (4: 1).

(69) . المصدر نفسه، ص 6 (الاستهلال).

(70) . لغرض الاطلاع على مناقشات اخرى لنيتشه واللغة واللا تناهي، ينظر: موريس بلانشو، "أدب المكان"، (باريس: غاليمار، 1955). بيير كلوسكي "نيتشه والحلقة المفرغة"، دولوز، "نيتشه والفلسفة"، جاك دريدا "أساليب نيتشه".

(71) . فوكو، (1966)، ص 530.

(72) . فوكو، "مقدمة للانتهاك"، (1963)، ص 50.

(73) . ينظر: رولان بارت، "سادر، فورييه، لويولا"، ولاسيما الرسم الموجود في ص 147، في القسم الذي يحمل عنوان "مكان اللغة".

(74) . جورج باتاي، "الموت والحسية"، (1962)، ص 8.

(75) . المصدر نفسه، ص9.

(76) . قارن المناقضات الأخرى في " الاختلاف": دولوز: "الاختلاف والتكرار" و"دريدا، "الكتابة والاختلاف".

(77) . باتاي، "الموت والحسية"، ص 30.

(78) . قارن، فوكو، "خطاب في اللغة"، (1971).

(79) . باتاي، "الموت والحسية"، ص 30.

(80) . لقد عرضت النصوص الأولى بصورة ممتازة في الجزئين الأول والثاني، وقد طبع معظمها مابين 1962 و 1971.

❑❑❑

لغة إسبانية المستعرَبة[5]
وأصول اللغة الإسبانية

رامون مِنِنْدث بيدال[6]

■ ت: علي إبراهيم أشقر

يحاول البحّاثة مننذث بيدال أن يصل إلى جذور اللغة الإسبانية الأولى عبر الكتّاب والأدباء العرب في الأندلس. والمقال هو في الأساس خطاب ألقاه بيدال في مجمع اللغة الملكي الإسباني ردّاً على خطاب أحد الأعضاء الجدد. ثم وضعه مقدمةً لكتابه الهام: اللغة الإسبانية في أزمنتها الأولى.

في الدراسات العربية مظاهر جمّة تهمنا من أجل الكشف قليلاً عن لغتنا في حالتها القديمة جداً؛ ذلك أن المؤلفين المسلمين كانوا يستعملون في مؤلّفاتهم أحياناً

---

(5) *المستعربون: تطلق على الإسبان الذين ظلوا تحت الحكم العربي في الأندلس محافظين على دينهم ولغتهم الأصلية إضافة إلى اكتسابهم اللغة العربية.*

(6) *بيدال: أهم الباحثين الإسبان خلال القرن الماضي في فيلولوجيا اللغة الإسبانية ونشأتها وتطورها، وفي تاريخ الأدب الإسباني في العصر الوسيط وعصر النهضة. وله بحوث في التاريخ العام. وكان يعرف لغات عدة حديثة وقديمة. وقد أرسى أسس مدرسة في علوم اللغة هي الأهم في إسبانية. له كتب تشكل وحدها مكتبة كاملة، نذكر منها: دراسات أدبية– الشعر العربي والشعر الأوروبي– اللغة الإسبانية في أزمنتها الأولى– إسبانية حلقة بين الإسلام والمسيحية– بين ثربانتس ولوبه– مجموعة جديدة من الرومانثيرو القديم– لغة كريستوفر كولومبوس– مختارات من النثر الإسباني– فكرة كارلوس V الإمبراطورية... الخ.*

* *بينما الأستاذ زهير حميدان يجعل وفاته حوالي 1106م (أعلام الحضارة العربية والإسلامية وزارة الثقافة – سورية– المجلد 5)*

كلمة أو أخرى مأخوذة من أفواه الإسبان الذين كانوا ما يزالون لا يعرفون استعمال لغتهم كتابة، مكتفين في هذه الحالة باللغة اللاتينية فقط.

وقد لُحظ منذ أمدٍ بعيدٍ، هذا الخليط المتنافر من المفردات الذي يقع أحياناً في المؤلفات التي نقلها العرب. لاحظه الراهب الفرنسيسكاني روجِه بايكون لمّا كان يكتب حوالي 1267 المؤلَّف الكبير Opus Majus خلال سنوات الراحة القليلة التي أتاحها له بفضل البابا كليمنت الرابع رؤساء رهبانيّته الذين ما كانوا يكّلون من إرهاق ذلك المثقّف الحر المتفوّق على أقران زمانه، بالقيود والموانع. في فصل المؤلَّف الكبير/ الذي يدور حول فائدة اللغات، لاحظ بايكون وهو يوصي بدراسة العربية، أن الكتب العلمية المترجمة إلى اللاتينية ملأى بكلمات إسبانية، وكلمات من لغات أصلية أخرى. وأشار في هذا الصدد إلى حكاية من أيام التدريس كان يُسر بأن يتذكرها.

يحكي أنه بينما كان يقرأ مع طلابه يوماً الترجمة اللاتينية لـ (كتاب النبات) المنسوب إلى أرسطو (نقله من العربية إلى الإنكليزية آلفرد سارشل حوالي 1250، في طليطلة بلا ريب)، فلم يعرف كيف يشرح المقطع الذي يقول: البيلينيوم Belenum في جوهره سام للغاية، لكنه إذا غرس في مدينة القدس يصبح صالحاً للأكل فعلاً"، فأعلن بايكون بصراحة، خلافاً للعلماء الذين يؤكدون بخفّة أن الكلمة عربية، أنه لا يفقه معنى هذه المفردة. لكن، كان بين الطلاب بعض الإسبان الذين ابتسموا إزاء اعتراف العالم الأعجوبة، الصريح: هم كانوا يفهمون تلك العبارة جيّداً، لأنّ (Belenum) لم تكن في الواقع لفظاً عربياً؛ وإنما هي ببساطة ووضوح بيلينيو Beleno = (سيكران، بنج) الإسبانية، لفظ ربما وُجد في النص العربي المفقود لكتاب أرسطو طالس. لأن ابن بكلارش السرقسطي يستعمل في مقالة له حول مادة طبية كتبها حوالي 1110 م1، كلمة بيلينيو Belenyo إلى جانب اسم النبتة العربي، وقدم لنا بذلك أول إشارة إليها قبل أن نستطيع اكتشافها لدى المؤلفين النصارى.

لكن، إذا كان لُفت الانتباه منذ الزمن القديم إلى هذه الشواهد الأول عن الكلام الإسباني الدارج، فأنا على يقين من أن هذه الآثار ما تزال من غير دراسة جادّة وكأنها ثروة مدفونة في مكمن متمرّد على الاستغلال.

وإن استغلال هذه المادّة صعب جداً؛ لكنّ الصعوبة ذاتها جذّابة، وتدفع إلى الاهتمام، مما أغراني بالتقصي عن شيءٍ في هذا المجال.

تكمن محاولتي في أني ألمح إمكانية فحص عدد معيّن من هذه المفردات القديمة المنقولة من خلال الأدب العربي وجمعها بحيث تمدّنا بفكرة ما، وإن تكن غامضة، عمّا كانت عليه لغتنا في عصر بداياتها؛ ذلك الذي يمكننا أن ندعوه عصراً ما قبل تاريخي.

حافظ الشعب الإسباني القوطي الذي ظلّ يعيش بين ظهراني المسلمين المنتصرين على الملك رودريغو (لُذريق)، على لغته الخاصة، كما حافظ البربر مثلاً في شمالي أفريقية على لغتهم (وما زالوا يحافظون عليها إلى يومنا هذا) بالتعايش مع اللغة العربية.

كانت لغة الإسبان حينئذٍ، بعيدة جداً عن التطلّع إلى ممارسة أدبية في مواجهة اللغة اللاتينية التي كانت اللغة الرسمية في الإمبراطورية الفيزيقوطية. وما كان المُستعرَبون يستطيعون بسبب حالة التخلّف التي وجدوا أنفسهم فيها، أن ينهضوا بلغتهم إلى درجة من الرقي ملائمة كيما تتحوّل بكرّ القرون إلى لغة مكتوبة. وعلى الرغم من تأكيد سيمونيه المبالغ فيه، لا مناص لنا من الإيمان بأن لغة المستعربين ظلت راكدة وفقيرة. ولنتصوّر حالتها بمقارنتها بالإسبانية التي يتكلّمها اليوم اليهود الهسبان المبعثرين بين سكان تركيا المسلمين نتيجة قرار الطرد عام 1492. نعم هم يحافظون على اللغة الإسبانية على الرغم من مرور أربعة قرون؛ لئن كانت هذه اللغة، وقت طردهم، حافلة بنوع من الأدب القديم، فإن اليهود حافظوا عليها راكدة ومُفقرة. وكذلك حافظ المستعرَبون، وهم في موقف أقل مواءمة، على لغة لم تبلغْ أن تكتب قط؛ بيد أن حالة الجمود التي حفظوا بها تلك اللغة ربما أعطتها أهمية كبرى إن استطعنا معرفة شيء ما عنها، لأنها تتيح لنا أن نلمح ما كانت عليه اللغة الإسبانية في عصر الفيزيقوط.

والمستعربون فوق كل ذلك، لا يمثلون لغة ذلك العصر دون تطور تقريباً فقط- وهو أمر كان بإمكان دول شمالي إسبانية المسيحية الجديدة أن تصنعه خيراً منهم.- وإنما كانوا يمثلونها فوق مساحة أرضية كبيرة ومتنوّعة، تعادل تقريباً مجمل المملكة المدمرة، أو تماثل على الأقل إحدى مناطقها الأكثر ازدهاراً وثقافة، بينما مسيحيو الشمال كانوا يمثلونها فقط فوق رقعة صغيرة ومعزولة عن المركز الفيزيقوطي القديم.

والآن نفهم أهميّة إمكانية سبر لغة المستعربين في أماكن شتى معزولة، كان

الكلام يجري بها. لكن المستعرَبين لم يخلفوا لنا، لسوء الحظ، أثراً مكتوباً بلغتهم[7]، وإنما هي كلمة هنا وكلمة هناك تلتقط من أفواههم وتجري على قلم أحد الكتاب العرب.

أو نستطيع الآن أن نتحقّق من الكلمات التي كان يسمعها المسلمون من الشعب الروماني الإسباني الذي كان ما يزال يعيش بين ظهرانيهم من خلال حروف الهجاء الصوتية العربية، وحروف العلة "غير الواضحة[8]"؟ فإذا ما توصلنا إلى ذلك، فسوف تتكوّن لدينا فكرة عما كانت عليه اللغة المحكية في الإمبراطورية الفيزيقوطية يوم دمارها.

يشير خوردانِس مؤرّخ القوط إلى أن هذا الشعب لمّا كان مهاجراً إلى إستيّا بقيادة ملكه فيليمِر، انهار جسر طويل كانوا يعبرونه تحت ثقل قطعان الماشية والرجال، وغاص جمع كثير منهم في البحيرات الكبرى والسبخات التي كانت تحول دون عبور تلك الأرض؛ وحتى يومنا هذا، يضيف خوردانس، يؤكد كل من يمر بذلك المكان أنه يسمع من بعيد، كلماتِ الرجال الذين غرقوا هناك منذ قرون خلت. ويمكننا تطبيق تلك الأسطورة على الانهيار التالي للإمبراطورية الهسبانية –الفيزيقوطية– لأن هذه اختفت عند اصطدامها بالاجتياح الإسلامي غارقة في لجّة الفاتحين العسكرية والأدبية؛ لكن أصواتاً مبهمة من هذا الشعب الغارق أخذت تُسمع بعد قرون ضائعة في قاع الأدب العربي –الهسباني الفسيح. ونحن، مثلنا مثل مسافري خوردانِس العابرين، نحسّ بالانجذاب إلى سماع هذه الكلمات الملأى بالسر لنقف فيها على شيء مما يمكن أن تكون عليه اللغة التي كان يتكلمها الشعب الهسباني القوطي يوم غرق في كارثة بحيرة خاندا.

لنحاول جمع بعض من هذه الكلمات.

يمدّنا ابن قزمان القرطبي بالمثل الأبرز عما كانت عليه اللغة العربية كما كان يتكلمها العرب المثقفون في إسبانية في بدايات القرن الثاني عشر. يتغنى ابن قزمان في شعره بالخمر والحبّ مثل شعراء عرب آخرين كثيرين؛ لكن جديده، في حالتنا هذه

---

[7] يصح هذا على القرون الثلاثة الأولى بعد الفتح العربي. أما بعد القرن الحادي عشر فقد عثر على أغانٍ مكتوبة بلغة هي خليط من الإسبانية والعربية.

[8] لعله يقصد بعدم الوضوح الالتباس الذي يحصل لمتعلمي العربية من الخلط بين الضمة والفتحة والكسرة التي يسمونها نصف حرف علة وبين حروف العلة الثلاثة.

، يكمن في أن المؤلف القرطبي يوشّي لغته العربية بمفردات إسبانية؛ ولذلك كان مخطوط بطرسبورغ وهو الوحيد الذي يحفظ أشعار ابن قزمان، وإن يكن ناسخه مسلماً مشرقياً ما كان يعرف شيئاً من لغات الرومانس[9] في إسبانية، مورداً ثميناً لدراسة هذه اللغات لأنه يحفظ كثيراً من الكلمات التي سرّبها المستعربون القرطبيون إلى لغة الحاكمين. فلْنلْحظ الآن فحسب أن ابن قزمان يستعمل اسماً من التقويم المسيحي، وهو اسم شهر كانون الثاني الذي كان يسميه Yenàir (جنائير). أما العالم اللامع ابن جلجل طبيب الخليفة هشام الثاني فيسجّل في حاشية على كتاب عالم النبات الإغريقي ديوسقوريدِس المنسوخ في قرطبة عام 892م، مفردة Yenexta (جِنْكستا) كما كان يستعملها الإسبان الأندلسيون للدلالة على نبات (Hiniesta = رَتَم) وينقل إلينا أيضاً ابن البيطار عالم النبات الملقي تصغيرها Yenextella التي كانت تعني نباتاً شبيهاً بالرتم في لغة إسبان أهل المنطقة التي كان يعرفها المؤلف. من هذه الأمثلة نرى أن المستعربين الأندلسيين حافظوا سواء في كلمة Yenàir أم في كلمة Yenexta على حرف الابتداء J، أو G اللاتينيين في Januarius، و Genesta بذات الطريقة التي حافظوا عليها في كلمات مثل Juncus، Junius، قائلين حسب شهادة مؤلّفين عرب آخرين Yunco = قصب، Yunio= حزيران.

ونرى اليوم أن اللغة القشتالية[10] تختلف عن شقيقاتها من لغات الرومانس بفقدان حرف J، أو G اللاتينيين في بداية الكلمة قبل حرفي العلة E ، I غير المنبورين، كما في الكلمات التالية، مثلاً: Enero = كانون الثاني، Hiniesta= رتم، Hinojo= شمرة، Helar= جمّد، Enebro= عرعر، بينا لغات شبه الجزيرة الأخر حافظت على هذا الحرف الصوتي اللاتيني انسجاماً مع الفرنسية والإيطالية، ولغات رومانسية أخر، وهكذا يقال في البرتغالية: Janairo، Genesta والليونية والأراغونية Genero، Giniesta، والقطالونية Janer، Ginesta. ونرى من ذلك أن اللغة المحكية في الأندلس قبل استرداد هذه المنطقة، كانت تتطابق في هذه السِمة والبرتغالية والليونية والأراغونية، وليس القشتالية.

---

(9) *لغات الرومانس: هي المشتقة من اللاتينية الشعبية كالفرنسية والإيطالية والرومانية، والقشتالية، والبرتغالية... الخ.*

(10) *القشتالية: هو الاسم الصحيح لما نسميه الإسبانية توسّعاً. في شبه الجزيرة الإيبرية خمس لغات أخر، أربع منها من أصل لاتيني.*

الملاحظة ذاتها نستنتجها من مفردات أخر تدلنا على أن حرف J= خ العربي، المميّز للغة القشتالية (كونه حرفاً مشتقاً من الحروف اللاتينية: ly، أو Cl أو Gl) لم يكن معروفاً في إسبانية المستعربة. فالعشبة المسمّاة في القشتالية Cerraja= حُلبة، كان يدعوها المستعربون بـ Xarralla أو Xarralya، كما يشهد على ذلك مؤلفون عرب من مناطق شتّى، ومنهم ابن البيطار الملقي، وابن بكلارش السرقسطي المذكوران سابقاً، وابن الجزّار التونسي. وما كان عرب غرناطة يسمّون هذه النبتة سوى Xarràyla. أمّا الحيوان المسمّى بالقشتالية Conejo= أرنب، فكان يلفظه المستعربون Conelyo، أو Conelya كما يقول أبو الوليد القرطبي، وابن بكلارش السرقسطي، وكانت الكلمة تجري أيضاً هكذا Conilya على أفواه المسلمين أنفسهم الذين كانوا يعيشون في القرن 13 في مملكة بَلَنْسية. وإذا كان القشتاليون الذين استردّوا مدينة طليطلة يلفظون حرف J= خ في كلمات من أمثال Afijado= سابقة، لاحقة، ضمير متصل، Meaja= ضرب من العملة، Viejo= عجوز، قديم، فإن مستعربي تلك المدينة ظلوا على الرغم من معايشتهم أولئك، يلفظونها كما كان يلفظها أجدادهم Enfilyat، Medalya، Velyo. باختصار، نرى من تلك الأمثلة أن لغة المستعربين كانت تختلف عن القشتالية في استعمال حرف J = خ في هذه الكلمات، بل كانت تستعمل LI بالتطابق وسائر لغات الرومانس الأخر كالبرتغالية والليونية والأراغونية والقطالونية خلافاً للقشتالية.

والقشتالية تختلف أيضاً عن سائر لغات الرومانس الأخرى بوجود حرف (Ch= آتش) فيها، وهو مطابق للحروف اللاتينية Ct أو Lt. وهكذا بينا يُقال في البرتغالية والليونية الغربية والأراغونية: Feito، Leito، Noite وفي القطالونية Fet، Llet، Nit موافقة في الجوهر الفرنسيةَ والإيطالية، الخ، فإن القشتالية ابتكرت حرفاً جديداً قائلةً Hecho= حادثة، واقع...، Leche= لبن، Noche=ليل. وهذا الحرف لم يكن له وجود بين المستعربين كما يُستدل على ذلك من الاسم Lahtaruela= حُلّب، الذي سمعه ابن بكلارش ينطقون به في القرن الحادي عشر للدلالة على عشبة ذات عصارة لبنيّة: أو Lahtaira ، كما سمعها منهم القرطبي ابن جلجل في القرن العاشر للدلالة على نبات الهيشور. نضيف إلى ذلك أن عرب قرطبة كانوا أخذوا عن المستعربين مفردة Nohte بدلاً من Noche، مفردة ضمّنها ابن قزمان قصائده العربية.

هذه الملامح وأخر مشابهة لها مما استطعنا جمعه يفصح لنا عن نتيجة هامة،

هـي أن لغـة الرومـانس المحكيـة فـي الأنـدلس وفـي سرقسـطة، أو فـي طليطلـة كانـت أشبه بلغات شبه الجزيرة الأخر منها بالقشتالية.

وربما كانت أشبه شيء باللغة البرتغالية والغليسية والليونية الغربية في الحفاظ بعناد على إدغام حرفي العلة Ei الذي تخلّصت منه القشتالية والقطالونية سريعاً. وكان ابن قزمان القرطبي يكتب في القرن الثاني عشر كلمات مثل Pandàir بدلاً من Pandero= دُفّ، و Fazera= وجـه، و Yanàir أو Janeiro= كـانون الثـاني. ولـدينا أديب من بلنسية توفي قبيل استيلاء خايمه الغازي على هذه المدينة، كان يلقب بـ Cabatàir كقولنا على الطريقة الغليسية Zpateiro= حذّاء، وهذا اللفظ كان شائعاً في المصطلحات الإسبانية الدخيلة على العربية في سواحل ليبانته (شرقي إسبانية) حيث كانت تلفظ في القرن الثالث عشر كلمات مثل Febràir= شباط، Pandair، Xaira و Xairon (للدلالة على ما يسمى في البرتغالية Seira، وفي القشتالية Sero أو Seron= قفّـة، قفيـر) و Xemtàir بـدلاً مـن Sendero = درب، Ballextàira بـدلاً مـن Ballestera= فجوة لإطلاق السهام، أسماء ما تزال باقية حتى يومنا هذا في عربيّة المغرب والجزائر.

وقد ظلّ المستعربون الطليطليون في القرن الثالث عشر ذاته وسط القشتاليين الفاتحين يلفظون Vaiga رغبة عن Vega و Xemtair و Febràir كالعرب في ليبانته. وأخيراً، لمّا سقطت غرناطة أواخر القرن الخامس عشر ظل المستعربون الذين خضعوا حديثاً للملكين الكاثوليكيين يلفظون Escalàira بدلاً من Escalera = درج، و Calcetàir= بائع جوارب، Capatàir= إسكافي الخ.. (هي صيغ أخذوها من لغة الرومانس السارية منذ القديم في تلك المملكة)، وحافظوا بهذه الطريقة على مقدار كبير من أسماء الأمكنة؛ ولسوف يخيّل إليكم إذا نظرتم إليها، أن الغزاة القشتاليين استعادوا منطقة جيليقية (أو غليسية) قبل أن تتعرّب: في وثيقة تشييد أبرشية غرناطة الجديدة عام 1500، وفي أماكن توزّع الموريسكيين[11] حوالي 1574 م تجدون أسماء قرى مثل Capileira، Pamponeira، Yunqueira، Lanteira أسماء في معظمها ما تزال موجودة حتى اليوم في هذه الصيغة الغريبة في مناطق غرناطة وملقة والمرية. ولم يجد القشتاليون مناصاً من الخضوع إلى طريقة نطق البلد

[11] هم العرب الذين ظلوا تحت الحكم الإسباني بعد سقوط غرناطة 1492م –ثم طردوا عام 1609م. كانوا يتكلمون القشتالية مكتوبة بحرف عربي.

الرومانية من غير أن يستطيعوا تغييرها إلا في حالات استثنائية. فقد استطاعوا مثلاً أن يصحّحوا اسم كولوميرا البلدة الحدودية التي كان يسميها ابن الخطيب وزير ملوك غرناطة المشهور: كولومبائيرا Colombàira.

النتيجة: بالنظر إلى هذه الشواهد التي سقناها على عجل، أحسب أن لغة المستعربين سواء في سرقسطة وبلنسية أم في قرطبة وغرناطة أو طليطلة، تتمتع بخواص معينة تميزها عن اللغة التي نشأت في قشتالة بعد ذلك؛ وما كان لها أن تكون استمراراً للخصائص الخاصة باللغة المستعملة في مملكة الفيزيقوط بعامة.

إذاً، كانت اللغة الأكثر شيوعاً في مملكة الفيزيقوط تمتلك سماتٍ تميزها على شكل رئيس عن اللغة الإسبانية المعاصرة؛ وعلى العكس من ذلك، كانت تشترك في خصائص هي والجيليقية والليونية والأراغونية والقطالونية خلافاً للغة المركز الأدبية. وبالإجمال، أحسب لغة طليطلة التي كان يتكلمها النبلاء ورجال بلاط الملك رودريغو كانت أشبه بالجيليقية والأسترليانية أو الليونية الغربية منها بالقشتالية. فما أعمق اضطراب العروق والحكام الذين غيروا وجه المدينة الإمبراطورية قبل أن تصبح حرم كاتدرائياتها وسوقها ومدابغها مركز القشتالية وحسن الكلام بها بين طبقات المجتمع كلها كما كان يحسب معاصرو ثربانتس!

ينتج أخيراً عن هذا الرأي الذي عرضناه منذ قليل، نظرية مختصرة عن الحالة ما قبل التاريخية للغات الرومانسية في شبه الجزيرة الأيبرية. وكانت هذه اللغات حتى القرن العاشر موزّعة على شكل مختلف عمّا أمست عليه بعد ذلك. ويظهر على الخارطة اللغوية في إسبانية بدءاً من القرن الثامن قطبا لهجتين، أي البرتغالية والليونية في الغرب، والقطالونية والأراغونية في الشرق، تفصل بينهما فصلاً كاملاً القشتالية التي تمتدّ بين هذه اللهجة وبين تلك في منطقة مركزية آخذة بالتوسّع على شكل ملحوظ كلّما تقدّمت جهة الجنوب.

وينبغي لنا أن نتمثل الخارطة اللغوية بشكل مغاير: ذلك ليس فقط أن هذين القطبين أكثر اقتراباً من بعضهما جهة الشمال، وإنما هما يتّحدان في الوسط والجنوب من خلال لغة مناطق طليطلة والأندلس الشبيهة بلغة القطبين. هذا يعني أن مركز الحكم وكذلك المقاطعات المختلفة من مملكة الفيزيقوط كانت تتكلم لغة موحدة إلى حدّ كبير في الخصائص المذكورة وفي خصائص أخر غيرها، أمر يبيّن لنا التشابه الساطع الذي نجده اليوم بين البرتغالية والليونية من جهة، وبين القطالونية والأراغونية

من جهة أخرى، خلافاً للقشتالية. لكن، أخذ ينشأ على شكل كامن انشقاق لغوي جذري، في ركن من كانْتبْريا شمالي مملكة الفيزيقوط، وهي أرض حصينة منيعة، تحوّل فيما بعد إلى انشقاق سياسي أعلنه وعزّزه متمردون مشهورون من أمثال الكونت الكبير فِرْنان غونثالث. ثم ما فتئ بعد ذلك توسّعُ هذه الرقعة الصغيرة من إسبانية عسكرياً واجتماعياً منذ أيام (السِيْد) والقرنين الحادي عشر والثاني عشر والدفعةُ التي عرفت قشتالة أن تهبها حربَ الاسترداد والأدب، يشيعان اللهجة القشتالية المغمورة من قبل فاختلطت على شكل حميم بالليونية والأراغونية متوسّعة باتجاه الجنوب الذي أزاحت عنه لغة المستعربين المُفقرة. وهكذا قُطعت الرابطة التي كانت قائمة ما بين القطبين الشرقي والغربي. لهذا السبب تظهر اليوم البرتغالية والليونية معزولتين عزلة كاملة عن القطالونية والأراغونية على الرغم من التشابه القوي فيما بين الفئتين. وهي لهجات أطراف كانت من قبل تلتقي عبر سلسلة من اللهجات الوسيطة التي كان يجري الكلام بها في طليطلة والأندلس.

❑❑❑

ثـلاث قـصص مـن

أليس بوللو

■ ت: د.محمد أحمد طجو

إعلان مبتكر

كان أبو يحيى يحسب دخله على ضوء يوم غائم في متجر صغير قرب خان الوزير. لم يكن أبو يحيى مسروراً: كان يجمع المجيديات[12] بحزن وهو يتأمل على الرفوف مجموعة من حزم القماش التي لم يحل رباطها بعد.

كانت رحلته التي قام بها إلى الموصل لشراء خمر حريرية وهندية مطبوعة بأفضل الأسعار تجارة خاسرة، إذ إنه عاد من هناك ومعه شحنة كبيرة منها.

وإذا كان أبو يحيى قد أثبت حسن بصيرته فإنه أخطأ في معرفة النفس البشرية: كانت معظم الخمر من قماش الفاي القديم، الكثيف والثقيل، كالذي تضعه الطاعنات في السن اللواتي لم يعد لديهن مع ذلك شيئاً يُخَبَّأ؛ وكان بعضها من قماش الموسلين المشجر، أو من القماش المخرم الشفاف الذي تفضله الشابات من نساء اليوم اللواتي يتابعن ذوق الأمس التركي.

---

(12) جزء من عملة تركية.

بيعت الخمر الأنيقة والخفيفة بسرعة. أما الأخرى فيبدو أنها ستبقى دائماً عنده، بسبب المنحى الذي تأخذه الموضة التي تعد آلهة سورية أيضاً.

-"ما شاء الله!" تأوه أبو يحيى الذي غشيه الكدر في الواقع ثم وضع على عجل أكوام القطع المعدنية في خزنته، وأغلق متجره، لأن المؤذن كان من أعلى منارة جامع زكريا[13] ينادي لصلاة العصر. ربت أبو يحيى على قمبازه المغبر، وشمر بحشمة عن ساعديه، وأصلح حزامه العريض على بطنه الضخمة، ووضع طربوشه (العالي) الذي كانت شرابة سوداء تتدلى منه على رأسه، وسلك الأزقة، وأسرع الخطى ببابوجيه الأصهبين حتى وصل أمام باب الفناء المقنطر. جلس حتى يخلع نعليه على ركن المدخل الجصي الذي يفصل بين الشارع المتسخ والفناء النظيف والطاهر، والذي تعكس بلاطاته البراقة السبيل، وقبته، والمئذنة العالية.

وبعد أن توضَّأ عند منهل الماء دخل مع الجمهور التقي الذي قدم من الحوانيت المجاورة؛ وسجد المؤمنون في عدّه صفوف قبالة المحراب الثمين وأدّوا صلاتهم.

كانت الشمس المحرقة والجو الصحراوي يجعلان المدينة خامدة، فالشرفات مهجورة، والقلعة[14] الأبية والمحصنة تبدو كوحش هائل، ومقرفص، وغاف، تحت حراسة سهام مئات المنارات.

كان كل مسجد في ذلك الوقت أشبه بجزيرة تنبض بالحياة الروحية وسط نوم عميق تغط فيه أجسام لا حياة فيها. وكان أبو يحيى ينتظر في جامع زكريا بعد أن أنهى صلاته، إذ إنه كان يجد السعادة في تأمل جماله: ذهب ضريح البطريرك والد المعمداني الذي فقد بريقه، والأعمدة الشاهقة التي ترفع تيجانها القديمة في منتصف يوم خاشع، والسجاد الرائع جداً الذي يبدو كروضة حلم؛ سجاد حلب القديم الذي لا نجد له مثيلاً في أي مكان، والذي يتفادى الناس المشي فوقه، والملون بالأحمر الزاهي وبتدرجات ألوان الورود

---

[13] هو الجامع الأموي في حلب، ويسمى أيضاً الجامع الكبير.
[14] هي قلعة حلب الشهيرة.

الخفيفة وبلون الأفسنتين الدافئ، وبروعة ذيل الطاووس البراق؛ فالأمر يحتاج لغنائية جلال الدين الرومي لتقديم وصف جدير بهذا الثراء المجيد.

ومع ذلك فقد كانت غاية الحاج محمود الناسك، والمتعبد الذي كان يتفلَّى تحت الرواق، المقنطر، البحث عن الله الواحد، بعيداً عن أي مطمع في هذه المظاهر، تماماً مثل مواطنه السهروردي الذي يعد أحد تلامذة أفلاطون.

كان الحاج محمود رجلاً قصير القامة، وملتحياً، وله عينان متقدتان في وجه طويل ودقيق كان قد هزل بفعل الصيام. وكان يلبس قفطاناً أخضر وقديماً، ومائلاً إلى الصفرة عند الكتفين والكمين حيث غيرت الشمس لونه. وكانت لفة حاج خضراء تحيط بوجهه، كما تحيط بعنقه سبحة خرزاتها من خشب الأرز، وقد تَمَّ استيرادها من مكة المكرمة.

كان يتجاهل وجود كل شيء باستثناء رواق صحن المسجد حيث كان قد أقام مسكنه ليصلي وينام، وينام ويصلي في سعادة روح ينعم الله الكريم عليها بما تحتاجه للحياة.

وكان الحاج محمود يقطع تعبده أحياناً ليزور أبا يحيى، صديقه القديم الذي كان رفيق دربه ويشاركه طعامه البسيط، لكنه لم يكن يتجاوز الحد قط، ويتذكر الحكمة القائلة: "إن كان صاحبك عسلاً فلا تلحسه كله". وعلى الرغم من أنه حط على شواطئ الحكمة الوعرة، فإنه كان يشفق على الذين كانوا يتخبطون في مياه القرن العكرة. ولهذا فقد تبع أبا يحيى عندما رأى الهم بادياً على وجهه كي يسأله عن السبب. تحدث أبو يحيى عن خيبة أمله، أنصت إليه الناسك مشفقاً بسبب الآلام التي لم يعد بإمكانها أن تنال منه.

انقضى شهر على هذه الحال وما زالت "الخمر" معروضة للبيع. عندئذٍ خطر في بال الحاج محمود مشروع خداع: لم يكن متعبداً دائماً، ولم يترفع عن أموال الدنيا إلا بعد أن بدد أمواله بأكملها على مخلوقات غير جديرة بالثناء، وفي أماكن لم تكن دائماً أماكن عبادة، وهو ما كان يندم عليه أشد الندم؛ لكنه اكتسب من شبابه الطائش "خبرة" سوف يستفيد منها أبو يحيى. عرض الناسك عليه خطة أذهلته، ولعل ذلك كان بسبب قلقه بعض الشيء. ثم

راح يبحث عن صديق مسراته معبد أفندي المطرب ذائع الصيت الذي يدلّله جميع أهل حلب.

افترق الصديقان وهما يبتسمان بعد لقاء طويل... كانت الحديقة الواقعة على ضفاف نهر "قويق" والتي كان يغني فيها معبد أفندي كل مساء مكاناً حلبياً جداً. كان كل شيء مصطنعاً؛ بدءاً من حوض الماء العكر والنادر حتى العرائش المفصولة التي تزينها أوراق أشجار ذابلة، والتي تذكر بالحانات الشعبية في الضواحي الباريسية. وكانت منصة يزينها السجاد والمرايا بيضوية الشكل والمخصصة للراقصات تؤوي الأوركسترا. وتحت أشجار الدلب نصبت طاولات كان أثرياء حلب بقنابيزهم الحريرية الأنيقة ونارجيلاتهم يتحلقون حولها في جلسات متجانسة. كانوا يتناولون أطباق "المازة" التقليدية التي لا تحصى والمشروبات المفضلة وخصوصاً العرق الذي تفوح منه رائحة اليانسون، أو الماء البارد البسيط. وكان البعض بطرابيشهم العثمانية الجديدة يتباهون بسذاجة تشبههم بالنمط السائد، لكنهم كانوا يحتفظون بلحى المشايخ وبمظهر مستعار مثل الرهبان الذين تركوا الرهبانية ولبسوا الثياب المدنية.

عاد الموسيقيون المتفرقون إلى المنصة. كان حامل الدربكة مبتهجاً جداً، وخانس الأنف، وعريض الابتسامة كأنه يضحك لنفسه إلى جانب عازف القانون المصري، والرصين، بعينيه الصغيرتين المغوليتين، وشفتيه العريضتين، وسحنته الذهبية، وكان عازف الكمان جاداً وتأملياً، وحامل الدف بَطِناً ووقوراً، وعازف الناي الذي يعلو طربوشه أذنيه يجعل كرسيه يصر تحت ثقله الذي لا يستهان به، وكان يشبه من بعيد راعي تيوقراط Théocrite. وكان معبد أفندي يتوسطهم بوجهه الأجاصي الذي يعلوه طربوشه الأرجواني وفمه الشره بشفتيه الشهوانيتين اللتين تكشفان عن أسنان براقة وأنفه بمنخريه الواسعين والشهوانيين اللذين كانا يختلجان، وعينيه الدائريتين المتقدتين والذابلتين في آن معاً. كان يمثل النمط الكامل للسكير في الاحتفالات الفلامندية، أو المغني الوسيم، وجلاد القلوب، وأفضل صبي في العالم على الرغم من ذلك.

ظهرت بعدئذ الراقصات في زينة المدينة، وجلسن في صف واحد كما في عرض لانتخاب "ملكة جمال الكون". كان المعجبون بهن يرسلون لهن زجاجات شمبانيا صغيرة كن يضعنها بجانب أرجلهن بعد أن يشربن محتواها. وكان يمكن معرفة تلك التي لاقت أكبر استحسان أو إعجاب من خلال عدد الزجاجات.

ذهبت الراقصات بالتناوب لتبديل الثياب من أجل الرقص. ظهرت أولاً "بنت بلدي" ظريفة بوجهها التعب، وشعرها القصير المجعد. كانت تبدو بسيطة ونبيهة، وتشبه الراقصات المصريات الصغيرات في رسوم المقابر.

ثم جاء دور شركسية بهية مثل أفردويت حية وحقيقية نكاد نتوقع رؤيتها وهي تصعد ثانية قاعدة تمثالها. كان جمالها التقليدي كاملاً جداً. يأسر ويتعب في آن معاً، لأن الحياة والكمال يتنافيان.

أما "النجمة" فكانت لبنانية عادية ومتصنعة بنظرها الحقير وحركاتها المشبوهة التي تثير تصفيق بعض الغليظين من ذوي العيون المتقدة. كانت على وجه الخصوص تثير الإعجاب بزينتها التي تغيرها كل مساء، إذ إن كرماء مجهولين قدموا لها خزانة ثياب لمدة ثلاثة شهور كاملة.

كان في الصف الأول فلاحون ينظرون إليها مغتبطين، وهم يمضغون العلكة، ويتحادثون في أسعار الخرفان وضل فلاح أشعث الشعر، وأسود، وحافي القدمين في المكان الأنيق هذا. كان يقلب بعض الكراسي ليكون أكثر قرباً منها فكان الحاضرون يخلون له المكان بسرعة مضحكة خوفاً من أن يتجرأ بالذهاب والجلوس قرب الأثرياء.

وكانت هناك أيضاً يهودية نحيفة وقصيرة، تلبس ثياباً سوداء، وتجلس على كرسي بجرأة وغرور صبياني، وتتصرف كمغناجة بحركاتها النزوية التي كان صديقها الغيور الذي يجلس أمام طاولة صغيرة وقريبة يلاحظها بطرف عينه. كانت هذه المغنية التي تطابق ذوق العصر تبتسم لمعبد الوسيم ابتسامة كان يتلاقى فيها أنفها المعقوف وذقنها الذلقة.

وكانت أصابع عازف الدربكة تضرب الجلد الرنان بمهارة عجيبة، وكان

عازف القانون يحرك أصابعه الطويلة السمراء فوق الأوتار العديدة ببراعة فائقة، وعازف الناي ينفخ خديه الكبيرين اللذين انطلقت منهما نغمة حزينة أدهشت الحضور، وضارب الطبل البدين يخضع للوزن والإيقاع حركات الراقصين الشهيرة.

عندئذ أخذ معبد عوده، وقسم، وبدأ كالعادة بـ"يا ليل" وهو يجول بنظره ويلوي عنقه وكأنه يريد إخراج الصوت من أعماق مجهولة. ثم ارتجل لحناً طويلاً حول هذه الفكرة الرئيسية، وأنغاماً مختلفة في كل مرة.

حركت الحضور رعشة طويلة، وعلت "آهات" مخنوقة شبيهة بآهات متحذلقات موليير. أغمي على البعض، وكاد البعض الآخر يموت بسببه! وارتفعت له الطرابيش، ومد الجمهور الهائج سواعده وهو يصرخ: "يا شحرور سورية! يا معلم معبد، يحفظك الله، وحياة الرسول! تابع! تابع!".

عندئذ بدأ معبد لحناً آخر، هو لحن أغاني العاشقين. وكانت الأوركسترا تردد اللازمة في كل مرة كان يتوقف فيها. ثم انتقل إلى موضوع آخر، كان عبارة عن أغنية ساخرة حول الراقصة ذات الثمانين ثوباً.

لكن عينيه كانتا تبحثان بين الحضور عن شخص كان ينتظره بتلهف. وصل أخيراً مستمعان جديدان خلال فاصل ترفيهي، وجلسا إلى طاولة فارغة، في الصف الأول، وأمام الأوركسترا: كانا يتعمدان المشي ببطء حتى يراهما الحضور.

كان أحدهما هو أبو يحيى الذي حياه أصدقاء السوق بحماس وبحركة جميلة لليد وهي تلامس الجبين والصدر. فمن يكون الآخر بثوبه المتكلف جداً، وبقمبازه الحريري ذي الخطوط الزرقاء، وحزامه البرتقالي المصفر، وعمامته البيضاء بثناياها المنتظمة؟ هل يكون شيخاً من شيوخ دمشق المعروفين أم تراه أحد تجار بغداد الأثرياء؟ حدق الحاضرون به بإصرار حذر، لأن الشرقي بلباقته المهذبة لا يزعج أحداً بفضوله. تعرف عليه فجأة "صراف" بدين كانت دكانه تجاور باب المسجد، ولم يصدق عينيه فتمتم باسمه لمن حوله: "الحاج محمود! إنه هو، وحياة الرسول!".

وشاع النبأ من طاولة إلى أخرى بإبراق لاسلكي، وكانت التعليقات مختلفة جداً، الأمر الذي فوّت على معبد أفندي تأثير دخوله للمرة الثانية في الحفل. وعلى الرغم من ذلك سكت الحضور مع أول ضبط للآلات الموسيقية، وعلا صوت المطرب الصافي والرنان جداً. ولكن ماذا كان يغني وهو ينظر إلى الحاج محمود بابتسامة متواطئة؟

صوت

قل للمليحة في الخمار الأسود — ماذا فعلت بناسك متعبد

قد كان شمر للصلاة ثيابه — لما وقفت له بباب المسجد

قد كان ينوي للصلاة ذهابه — لما خطرت له بباب المعبد

يا داعيا لله مرفوع اليد — متوسلاً متضرعاً للمنجد

يا طالبا منه الشفاعة في غد — قل للمليحة في الخمار الأسود

قل للمليحة في الخمار الأسود — ماذا فعلت بناسك متعبد

فسلبت منه دينه ويقينه — وتركته في حيرة لا يهتد

ردي عليه صلاته وصيامه — لا تقتليه بحق دين محمد[15]

[15] *نشير هنا إلى أننا استعنا بالنص الذي يغنيه صباح فخري، ونذكر بالقصة التي وردت في كتاب الأغاني (ج2 ص173) وهي أن "تاجرا من أهل الكوفة قدم المدينة بخمر فباعها كلها وبقيت السود منها فلم تنفق وكان صديقاً للدارمي فشكا ذلك إليه وكان قد نسك وترك الغناء وقول الشعر، فقال له: لا تهتم بذلك فإني سأنفقها لك حتى تبيعها أجمع. ثم قال:*

قل للمليحة في الخمار الأسود — ماذا صنعت بناسك متعبد

قد كان شمر للصلاة ثيابه — حتى وقفت له بباب المسجد

وغنى فيه وغنى سنان الكاتب وشاع في الناس وقالوا: قد فتك الدارمي ورجع عن نسكه فلم تبق في المدينة ظريفة إلا ابتاعت خماراً أسود حتى نفد ما كان مع العراقي منها. فلما علم بذلك الدارمي رجع إلى نسكه ولزم المسجد" (المترجم).

ساد صمت عميق طوال الوقت الذي غنى فيه. كان الحاضرون يحبسون أنفاسهم، محاولين فهم هذه المغامرة الغريبة. ثم علت صيحات الإعجاب من كل صوب، الأمر الذي اضطر معبد لإعادة الأغنية عدة مرات.

كان الحاج محمود يدهش الجميع وهو يطلق الآهات المديدة لدى سماعه أكثر المقاطع شغفاً.

وانتهى الحفل عندما دخل منتصف الليل، واكتملت الفضيحة، وشعر معبد بالتعب.

كان أبو يحيى والحاج محمود آخر الذين خرجوا، يداً بيد كما هي عادة الأصدقاء، وبعد أن شكرا المطرب.

كان الأمر أشبه بنثار بارود في حلب بأكملها: حكى الرجال لزوجاتهم (وهو تهور خطير) الحكاية، ونقلتها النساء لكل الآذان المصغية في مجالسهن، وفي الحمامات، وفي الأسواق. وكانت ثرثرة لا نهاية لها لمدة ثمانية أيام في الصالونات الحديثة التي تلتقي فيها السيدات المتأنقات.

ترى من تكون تلك "المليحة" المؤثرة جداً في أكثر الرجال زهداً في مدينة حلب لتحدث هذا التحول العكسي؟

كانت ألسنة النساء تتابع.. (أوه، كان الحاج محمود يعرف كل واحدة منهن)، وكانت كل واحدة منهن، حتى اللواتي تجاوزن سن الأربعين عاماً تجاوزاً كبيراً ولم يكن قبيحات (مثل الحرباء)، تأمل سراً أن تكون المليحة التي انتصرت بجمالها:

"المليحة في الخمار الأسود"

عندئذ فتشت السيدات عن أكثر الأقمشة سواداً، وأصبح مخزن أبي يحيى لا يفرغ من الصباح وحتى المساء، فيما جابت حلب أشباح سوداء بحجاب الجدات.

وأصبحن كلهن مليحة الحاج محمود، أو اعتقدت ذلك على الأقل. أما أبو يحيى فكان يفرغ بالات القماش، ويملأ جيوبه، ويحمد الله الكريم، ويشكر

عبده الناسك، الماهر في الأمور الدنيوية والحكيم في الأمور الدينية.

أما الحاج محمود فقد اختفى. وقد روى حاج موثوق فيما بعد أنه صادفه بقفطانه وعمامته الخضراوين اللذين كان يلبسهما في السابق في حج العام التالي في مكة المكرمة، وعند بئر زمزم حيث كان يغسل ذنب ردته.

لكن مكة المكرمة بعيدة، وهناك الكثير من الحجاج الذين يضعون عمامة خضراء.

-حلب (حزيران) 1926م.-

رجل بصرى الثري

كانت بصرى القديمة تستيقظ كعادتها منذ قرون على ضوء ذهبي كئيب وخفيف يلامس واجهات أقواس النصر والتيجان الكورنثية حيث كانت طيور الدوري الثرثارة تزقزق في السابق. وكانت أسراب من الطيور تحلق فوق سلسلة جبال حرمون الثلجية البعيدة وهي تصعد من بحر صيدا فيما كانت قمم جبل الدروز الذاوية تبرز بوضوح في السماء المضيئة مع مربع قلعة صلخد المنحرف والمرسوم رسماً جيداً.

وكانت ظلال أبراج أجراس شبه توسكانية غريبة ومألوفة تعزف لحناً غريباً وسط الشرفات الصلصالية. وحتى يكتمل الوهم، كانت جدران القلعة الأيوبية التي كان يعلوها دخان قهوة الصباح الأزرق تطلق أصوات بوق حادة معلنة نوبة الصباح. أكانت تلك الأصوات تستهدف الجنود الفرنسيين بزيهم الأزرق الفاتح أم جنود الرومان القدماء؛ حليقي الذقن من فرقة قورينانية Syrénaque الثالثة؟ لم يكن ذلك ممكناً طالما أننا كنا نشعر بأننا نسافر بالأحرى، في هذا الوقت وفي هذا المكان، عبر العصور الغابرة، وليس في منطقة بعيدة عن حوران القديمة.

وعلى الرغم من ذلك ظهرت على الشرفات أشباح منزعجة، خرجت من بطاطينها، وانتصبت، وتمددت، وأخذت تصلي. خار عجل أسود في ساحة

صـغيرة فأجابتـه بقـرة مبرقعـة. وسـمعت أصـوات طلائـع المـارة أمـام الأعمـدة البازلتيـة التـي تزينهـا أوراق الأقنثـة، فـي الممـر الضـيق الـذي يشبه جـدولا دون ماء ينقل غبار أطلال: كان حمالو الماء، وجابلات الروث يبدؤون عملهم.

كـان إبـراهيم الصـغير الـذي اسـتيقظ قـبلاً يحـاول التسـلق علـى إحـدى الشرفات التي تستند على قوس قديم كما تستند بيوت فلاحي مصر على معابد طيبـة. فيمـا كانـت أمـه ذاهبـة تتـزين بسـرعة وهـي تزيـل ثنيـات ثوبهـا وتصـلح حجابهـا. داس إبـراهيم علـى قميصـه الطويـل وتـدحرج وهـو يصـرخ باكيـاً: "يـا أمـي، يـا أمـي". كـادت الأم الموشـومة وذات الجانبيـة الكلاسـيكية للتماثيـل الرومانية أن تغفل عن تشقلب ابنها: لكنها أعطته خيارة تركية كبيرة لتهدئ من روعـه فأخذ يلـوح بهـا بفخـر بيـده البرونزيـة الصـغيرة وهـو يقهقـه بعـد أن نسـي ألمـه. ثم نـزل الاثنـان: تـوارت الأم شـيئاً فشـيئاً فـي الـدرج الهـاوي وهـي تمسك بيدها الممدودة يد طفلها الذي كان متردداً ثم تبعها وهو يقوم بحركات جدي صغير.

كـان والـده، أسـعد فـارس، يحضـر قهـوة الصـباح وهـو يـدق فـي مهبـاج مرصـع بالنحـاس والصـدف حبـات القهـوة العطريـة التـي انتهـى مـن تحميصـها. وكانت أقراص الروث تحترق في منقل صـغير وتصدر رائحـة حادة فيما بدأت الغلاية ذات العنق المعقوف تنش.

وكان أسعد يهم بالجلوس على وسادات ليشكل دون أن يدري لوحة جديرة بالرسم.

كـان أسـعد فـارس حورانيـاً بوجـه ملـك آشـوري وسـحنة ذهبيـة، وعينـين سـوداوين بـراقتين، ولحيـة سـوداء مجعـدة لهـا بريـق الأكـاجو، وأنـف بأوصـاف مثاليـة، وطيبـة تنمّ عن قلب بـريء علـى وجـه الخصـوص. كـان يضـع كوفيـة تقليديـة بيضـاء وعقـالاً أسـوداً علـى رأسـه، ويلـبس سـترة جميلـة الزرقـة وقديمـة بعض الشيء، وقميصاً عاجي البياض بسبيبات قرمزية، ويستند علـى وسادات حمراء وسجادة كشمشية اللون بتشجيرات سوداء، وبيده مدقة الأبنوسي،ويبدو كملك في ثوبه الأرجواني وهو يمسك صولجان العدالة أمام مدخل قصره الذي

يمثله قوس النصر الذي كان ينفتح على آخر خلفية. وكان بإمكاننا أن نتصور فيليب العربي الذي ربما كان أسعد أحد أخلافه البعيدين.

لـم يكـن اسـعد علـى الـرغم مـن ذلـك ملكـاً، ولا باشـا، ولا حتـى أحـد "البيكوات"؛ بل كان بكل بساطة شيخ قبيلة مقداد، أغنى رجل في بصرى، أو "حديث النعمة" كما كان البعض يقول، لكنه لم يصل إلى هذه المكانة إلا عبر مراحل، إذ يجدر بنا أن نعرف أن الأغنياء في بصرى هم الذين لا يدينون بأية مجيدية لأحد. ولذلك كان أسعد فارس يعتبر ثرياً مثل كريزيوس Crésus[16]، لأنـه كـان يملـك حقـولاً، وجمـلاً وحمـاراً، وقطيعـاً مـن النعـاج والمـاعز، وفـي زاويـة سـرية مـن زوايـا منزلـه، صـندوقاً مـن خشـب الجـوز بأقفـال معقـدة كـان يكدس فيه الليرات الذهبية التركية.

ومـن المؤكـد أن أسـعد فـارس كـان محظوظـاً فـي زواجـه علـى الطريقـة الشرقية من ابنـه عمـه ذهبـة، لأنها امرأة مجدة في عمل المنزل والحقول، ولا مثيل لها في صنع السمن عن طريق خض الحليب في قربة من جلد كبش، وفي حمل سلة مليئة بالروث الكثيف الذي كانت تمزجه بالتراب وتصنع منه أقراصاً لها رائحة قوية كانت تنشرها على جدران المنزل حتى تجف بفعل حرارة الشمس.

كانـت ذهبـة تحيك الثيـاب، وتنفش صـوف الفراش بخبرة ومعرفـة تتفوّق فيهمـا علـى صـديقاتها الروتينيـات، وتبتكـر أعمـالاً فنيـة مثـل تجميـل جـدران منزلها بدوائر كبيرة ملونة شبيهة بأطباق جبل الدروز المضفرة، وتزيين شرفتها بنباتات النعناع والقرنفل الهندي التي كانت تسقيها كل صباح ومساء.

كـان أسـعد فـارس قد أحبهـا فـي صـباها، لكنهـا الآن بـدأت تتجعـد بسـبب التعب، وتحاول أن تخفي شيب شعرها المضفور بالحنة. ومع ذلك لا يمكن أن نقـول عـن زوجهـا إنـه "أصـبح ضـارب طبـل وكناسـاً فـي عرسـها بعـد أن كـان سيدها" إذ أنها كانت تحترمـه، وأنها أغنتـه بعملها. لكن الله ساعده أيضـاً فـي

[16] هو آخر ملوك ليديا Lydie، عاش في القرن السادس ق.م واشتهر بثرواته.

عام الجراد المشؤوم.

كان الجراد قد جاء من الجنوب إلى منطقة "نقرة حوران" في موسم القمح الذي لم ينضج بعد، وهاجمها مثل جيش متخف ثم انقض على ضواحي بصرى فغطى السهل بأجسامه الخضراء والضامرة، وحجب سحابة الشمس عندما زف أجنحته الأرجوانية والمدوية وهو يرتفع عالياً. كان الجراد يتوجه إلى حقول أسعد عندما ذهبت به فجأة ريح عاصفة إلى دوامة اللجة القاحلة حيث هلك فحضّر منه الفلاحون أطباقاً شهية بعد شَيِّهِ فوق أحجار حامية.

وربما كان أسعد فارس الوحيد الذي استطاع في بصرى أن يحصد، وأن يبيع قمحه بثمن غالٍ جداً إلى الطحانين في دمشق، وأن يصبح أغنى رجل في بصرى، لكن الغنى سبب له هماً كبيراً: يقول من يملك فلساً واحداً: "ماذا سأفعل به؟". ويقول من يملك مائة فلس: "نمها يا رب!".

لم يكن مصدر هم أسعد خشيته فقدان ثروته: لم يكن يملك تلك الثروة منذ أمدٍ بعيد جداً حتى يتعلق بها بشكل مفرط؛ لكنه كان يخشى ألا يتباهى بها بشكل كافٍ، إذ كان يرغب في الظهور، ويحب المجد مثل النبي سليمان.

ويقول مثلٌ حوراني: "عندما يصبح رجل غنياً فإنه يشتري حصاناً، ويتزوج امرأة أخرى، ويقتل رجلاً".

لم يكن أسعد فارس يملك حصاناً، وكان يحب زوجته كما كان أكثر رجل مسالم في بصرى.

ولكن كان عليه أن يظهر للجميع وبشكل واضح أنه أصبح شخصية مرموقة، وأنه يريد أن يصبح مشهوراً.

فكر ملياً واستشار ذهبة التي كانت طموحة قليلاً وقررت شراء حصان.

كانت أجمل خيول المنطقة هي خيول سليم الأطرش شيخ العيرة الدرزي الذي كان يملك أيضاً مطحنة في بصرى، إذ كان الناس يرونه قادماً إليها وهو يمتطي فحول خيل رائعة، ويتدثر بعباءات من الحرير اللماع، ويلف وجهه بكوفية لا تكشف سوى عينيه الرائعتين والمهيمنتين كباقي عيون كل أفراد هذا

النسب العريق. كان الناس في بصرى يحبونه ويحترمونه لأنه أطعم بنقوده كل جياع المنطقة في أثناء المجاعة.

اتفق أسعد مع الشيخ ووصل قصره المبني على الرابية عبر الدرب الرومانية التي تمر في "جمّارين". كان في إسطبلات القصر خيول جديرة بالملوك. احتار أسعد بين مهرة بيضاء لها أذنان طويلتان ودقيقتان ومنخران ورديان ناعمان، وذيل ناعم كالحرير، وبين فحل جميل بتقاطيعه المتناسقة تناسقاً كاملاً ولونه الأسود المائل إلى الزرقة. كان يملك الصفات الثلاث المطلوبة في الحصان العربي: الشجاعة والسرعة والنفس الطويل كما يشير إلى ذلك الشعر الملتوي على ردفه، وفي وسط جبينه وعند بداية عرفه. لقد كان يتدرب بصبر على يد أمهر الفرسان خلال عدة شهور، وكان يملك سراً مثل خيول السباقات: كان يقدم حده الأقصى في السرعة والتحمل، ويصل حتى الإرهاق بإشارة وكلمة يعرفهما مالكه وحده ويستخدمهما في الحالات الميئوس منها.

اختار أسعد فارس الفحل الذي تم اختباره وحصل على كلمة السر من الأمير سليم بعد أن قدم له حقيبة مليئة بالقطع الذهبية. كانت كلمة السر "برق" وكانت الإشارة مداعبة الجانب الأيمن من عرفه. أما اسمه فكان "الطيار".

امتطى أسعد الذي كان أكثر فخراً من أبي عبيدة (الجراح) الذي فتح دمشق، امتطى صهوة الحصان الذي صهل، وضرب الأرض بحوافره، وسلك طريق بصرى. كان أسعد ينظر إلى الفلاحين وهم يقودون حميرهم التي كانت تعجب بالحصان الأصيل فتتنحى إلى جانب الطريق احتراماً لمالكه. شعر أسعد بالزهو لكن المثل يقول: "إذا أراد الله هلاك نملة زودها بجناحين".

خطر على بال أسعد أن يدخل بصرى بشكل مثير، وأن يستخدم من أجل إشباع غروره التافه كلمة السر التي ينبغي الاحتفاظ بها لأكثر الأوقات خطورة. وما كاد يصل بركة الباب الشرقي الكبيرة حتى داعب عرف الطيار وهو يهمس في أذنية كلمة "برق" السرية. اهتز الحصان على الفور، ورفع

رأسه، وانطلق يعدو بنشاط متقد وكأنه يريد نهب الأرض نهباً. وهكذا دخل الشارع الرئيسي في بصرى مخلفاً وراءه سحابات من الغبار، وصدم امرأتين مسنتين كانتا تحملان على رأسيهما سلتين من البيض الطازج، وقلب طاولة القهوجي الصغيرة فتدحرجت فناجين القهوة وأباريقها في جدول النفايات، ومر كالسهم أمام مركز الشرطة في الباب الغربي ثم رمى بالفارس المبتدئ على جدار متهدم، واختفى بسرعة على طريق درعا.

حُمل أسعد بين الحياة والموت مكسور الساق إلى ذهبة المفجوعة التي اعتنت به مدة ثلاثة شهور، ووُجد الطيار في "خربة الحوراسي" التي وصلها في ثلاثة أرباع الساعة دون أي أثر للتعرق على شعره المضيء. أضحك الحادث بصرى كلها، واغتاظ أسعد غيظاً شديداً بعد أن علم بالأمر خلال اعتزاله الإجباري، إذ إنه لم يعد يستطيع ركوب الحصان ليبهر أبناء مدينته لكنه سينتقم حالما يشفى ويسمح لنفسه بالزواج الباذخ من امرأة ثانية.

تردد قليلاً قبل أن يقدم على هذه الخطوة لأن "الضرة مرة" كما يقول المثل العامي. وكيف سيخبر ذهبة ويشكرها على الاعتناء به بالزواج من امرأة أخرى؟ كان الحل أكثر سهولة مما كان يتصور: أوحى لها بأنها كانت بحاجة إلى خادمة، وأن تقديم مهر متواضع ولمرة واحدة لخادمة –زوجة قد يكون أكثر فائدة من دفع أجور خادمة عنيدة وصعبة المراس خلال عدة سنوات.

أذعنت ذهبة، وربما قلقت قليلاً لأنها لم تكن تريد إغضاب زجها.

اختار أسعد فارس إذاً "العروس الجديدة" وفق معايير الجمال العربي. كانت منوة التي اختارها من "الشيخ مسكين" فتاة شديدة السمرة، و"فتاة جميلة" في نظر أهل حوران. كان لها عينان واسعتان وغضيضتان كعيون المها، ونهدان كبيران يهتزان مع كل خطوة، وردف ممتلئ وركان بدينان، وشعر طويل، وثغر صغير، وكل المفاتن الفريدة التي لا جدل فيها في بصرى. لكن عبدو، والدها المسن، كان يصر على طلب مهر مرتفع: خمسين خروفاً وخمسين ليرة ذهبية لم يقبل أن ينقص منها برغوثاً واحداً. أنهى الطرفان القضية ودخلت منوة بيت الزوجية ومعها سبب الشقاق كما اكتشف ذلك أسعد

سريعاً.

يقول المثل العامي: "بين حانا ومانا ضيعنا لحانا".

كانت منوة شابة ومغناجة تجيد الغناء والرقص. كانت تجلب الطرافة للمنزل الذي تفرغت فيه ذهبة الجدية والصموتة للأعمال اليومية القاسية. إنها الحكاية الأزلية!

كان أسعد مثل كل الرجال، سواء كانوا شرقيين أم غربيين، يفضل المرأة التي تضحك على المرأة التي تخدم. ألسنا نثق بالنساء الوفيات والمخلصات إلى الأبد؟ إنهن مثل قطر مألوف نعرف كل حوادثه. أما الأخريات فإنهن يحدثن سحر الطارئ والمجهول.

أخذ أسعد فارس الذي كان قد تزوج منوة تفاخراً، أخذ يحبها حباً نزوياً، إذ سرعان ما أهمل ذهبة التي ازداد تعلقها به وأصبحت غيورة. ونشبت خلافات لأتفه الأسباب، وأصبح المنزل جحيماً حقيقياً. كان أسعد مرتاح البال لأنه كان يحترم ذهبة ويعرف ما يدين لها، لكن ضعفه أمام منوة كان يستبد به، إذ إنه لم يكن يريد أن يهجر الأولى أو أن يطرد الثانية.

عندئذٍ تدخلت فاطمة الحماة، وهي سيدة ذات نبرة عالية ومآثر نبيلة.

كان أسعد يشعر بأنه صغير جداً عندما كانت تسأله بلهجة قاسية: "كيف حال بنت عمك؟". لم تكن شريرة، لكنها كانت "الحماة". وحتى عندما تكون الحماة حلوى فإنها تحتفظ دائماً بشيء من المرارة.

وبخت فاطمة أسعد الذي طأطأ رأسه، ووعد أن يصلح نفسه، وأن يصبح من جديد زوج ذهبة الملاطف. لكن غضباً شديداً انتابه بسبب هذا الحب الإجباري الذي فرض عليه فبحث عن حيلة ليهرب منه.

حل المساء وحان وقت مد السجاد والبطاطين والوسادات في الشرفات فبدأت ذهبة تراقب. جلست في غرفة في الدور الأرضي التي يرى منها السلم المؤدي إلى الدور الأول حيث تسكن منوة. وبدأت تترقب عودة زوجها لتمنعه من الصعود عند منافستها. كان أسعد المسكين والمعذب بسبب هذا الحب

المفرط يشعر بالحزن. تظاهر ذات مساء بالذهاب إلى السوق بعد أن اتفق مع منوة، وقال لها إنه سيعود في وقت متأخر جداً، وإن ذهبة لن تكون بانتظاره. ثم عاد خفية بعد أن أطفأت النور مفترضاً أنها أخلدت للنوم. كان حافي القدمين ويحمل حذاءه بيده، وهو يلهث قليلاً لأنه أصبح بديناً بعض الشيء.. تسلق الجدار بحركة بارعة حتى نافذة منوة التي كانت تنتظره فرأى أمراً غريباً: رأى شيخ قبيلة مقداد داخل منزله يرتكب أخطر جرم يعاقب عليه القانون العربي. أما ذهبة فقد استيقظت على أصوات ضحكات لم يتم إخفاؤها جيداً، وفهمت كل شيء.

سلك أسعد الحاذق طريق رحلة الذهاب الشاقة في الاتجاه المعاكس عندما حان وقت عودته من السوق، ثم احتذى من جديد في إحدى زوايا الزقاق، وجر قدميه بإصرار أخرق، ودق الباب بنشاط نادر. سارعت ذهبة في فتح الباب، وكتمت غيظها، وأجهدت نفسها في الاهتمام بأسعد وبمعاتبته عتابا رقيقاً وهي تقدم له كأساً صغيراً من الشاي الساخن. وأعدت له فراشاً وثيراً، لكن أملها خاب، إذ إنه كان كئيب المزاج ومتأففاً. واستغل أسعد ضوء السحر ودخول وقت صلاة "الصبح" ليتذرع بعذر خليق بالثناء ويترك زوجته، وذهب يتوضأ في الإسطبل. نزع ثيابه ليغتسل بشكل أفضل ووضعها على ظهر الحمار الذي كان يجول هنا وهناك، ويعضعض الزغف. كان أسعد قد ترك الباب مفتوحاً قليلاً فخرج الحمار وهرب فرأته منوة التي كانت تقف خلف نافذتها وتترقب بقلق، تغطيه عباءة وسترة مطرزة، ويتدلى من فوق أذنيه زوج من الجوارب. سلك الحمار الزقاق فيما كانت يد أسعد المحترس تقوم بحركات يائسة عبر الباب المغلق قليلاً.

شمتت ذهبة التي كانت ترى كل شيء بالمغامرة، لأن ذلك كان يمثل بالنسبة إليها انتقاماً مفاجئاً. أوقفت الحمار وجمعت الجارات قائلة: "هاقد تحول شيخنا إلى أتان". وانفجرت الجارات ضاحكات، وأخذت ذهبة ثياب زوجها عازمة على إخفائها حتى آخر النهار.

كان أسعد الخجل ينتظر بثيابه الداخلية. أما منوة فقد أشفقت عليه،

وأحضرت له أحد جلابيبها. ورأت النساء الثرثارات والمندهشات امرأة بلحية حمراء وساعدين أشعرين وهي تهرب بخطى متسارعة.

انتشر الخبر في أرجاء المدينة كلها، وأثار ضحكاً شاملاً. واكتسب أسعد شهرة لم يكن يعتمد عليها. عندئذٍ أراد أن يقوم بعمل جريء يخدع به العامة. لم يبق أمامه سوى وسيلة واحدة لاستعادة مجده الذي فقده: كان عليه أن يقتل رجلاً ليدفع فدية كبيرة: الفرجد Wergeld الحوراني الذي يبلغ 150 أو 200 ليرة ذهبية.

ولكن كان ينبغي عليه أن يجد الدافع للقتل. ولحسن الحظ أن خياله كان خصباً!

حدث ذلك في منتصف شهر يوليو (تموز) وفي هذه المنطقة الغنية بالمحاصيل حيث تغري أكوام القمح الهائلة جشع اللصوص، وحيث اعتاد الناس أن يكلفوا رجالاً بحراسة الحقول التي تم حصادها حتى يتم درسها واستخراج الحب منها.

كان الحراس يطلقون من وقت لآخر طلقات نارية لإخافة اللصوص وإظهار يقظتهم.

وهكذا فعل أسعد الذي كان خادمه عطا الله الذي قدم من الجولان يقيم باستمرار في خيمة صغيرة في الحقول المجاورة لجامع المبارك القديم حيث تركت ناقة الرسول أثر ركبتيها على أحد الأحجار. كان رجال من البدو الجشعين الذين لم يدفع لهم أسعد "الخوة" قد جاؤوا يجولون في المكان منذ بعض الوقت.

كان أسعد يرى أن لا شيء أسهل من التربص ليلاً قرب المقبرة ذات الشواهد الرمادية وقتل أول جوال يمر، ودفع الدية لوالده فيما بعد. عندئذٍ سيحترمه الجميع، ولن يتجرأ أحد على السخرية منه.

تربص أسعد في ليلة مظلمة، وانتظر وقلبه يخفق لأنه كان أقل الرجال سفكاً للدماء. لم يكن يسمع سوى صياح ابن آوى والصوت المنتظم لفكي

حصان قريب كان يقضم تبن البيادر.

سمع أسعد فجأة وقع خطوات ضيقة ثم رأى على جدار الأرض المدروسة خيالاً جانبياً لشخص يتدثر بعباءة قاتمة ويضع على رأسه كوفية بدو الجولان. كان أسعد واثقاً كل الثقة أنه لص، وأن عطا الله كان نائماً! أسند بندقيته إلى كتفه وأطلق رصاصة جعلت الرجل يسقط، لكنه سمع من الطرف الآخر من الجدار أنيناً مؤلماً ثم سقوطاً لجسم ثقيل جداً. تقدم أسعد الذي شعر بالقلق بخطوات مترددة فاكتشف في صوت الجريح الذي كان يئن صوت عطا الله: اخترقت الرصاصة كتفه دون أن تؤذي أي عضو حيوي لكنها استقرت في صدر الطيار، الحصان الدرزي الفريد والجميل الذي كان يرقد في الحقل، ويلهث، ويحتضر.

كان عطا الله قد قاد الحصان صباحاً ليرعى في الحقل ثم اختفى في بصرى. وعندما شعر بالقلق عاد ليتابع حراسته، وتسلق الجدار متجنباً دورة طويلة للوصول إلى الباب.

ماهو سبب وجود أسعد في ذلك المكان، وهو يحمل بندقيته المعبأة وفي نيته رغبة في الانتقام لمجده المهان؟

ما شاء الله فعل؟ إنها إرادة الله. لقد خسر المباراة نهائياً. كان أمراً مقدراً! ولم يخلق أسعد فارس ليكون غنياً!.

-بصرى الشام، تموز 1926.-

راقصة دافنة[17]

لم يكن أحد يعلم من أين جاءت الطفلة ذات العينين المتأملتين تحت شعرها البلاتيني الخفيف، والتي وجدها يوسف الطحان في إحدى الأمسيات

---

(17) دافنة Daphné هي حورية حولتها الأرض إلى شجرة غار فيما كان أبولون إله الشمس في الأسطورة اليونانية يهم بالإمساك بها. ودافنة هو اسم منطقة في أنطاكية يطلق عليها حالياً اسم الحربيات.

أمام باب منزله في دافنة. كانت تجلس على جذوع أشجار الحور البيضاء التي كانت تشكل جسراً ريفياً فوق الماء الذي كان يدوم، وتمسك ورداً بيديها، وتتيه في حلم، وكأنها تنتظر شخصاً لم يأتِ قط ليبحث عنها.

هل جاءت من أنطاكية، عبر الطريق التي تتخللها الأخاديد، والتي تحاذي وادي العاصي، الندي والمتعرج، الذي ترتفع على امتداده توابيت حجرية نصفها خارج الأرض، وأعمدة محطمة، وجدران قديمة مهدمة؟

هل كانت ترافق أولئك الفلاحين الذين يبدون جذابين بستراتهم النفيسة المطرزة بحجر أرجواني مثل سجادهم، وبسراويلهم المقدونية البيضاء والفضفاضة؛ أم أنها أحد أولئك الأطفال الجاثمين كطير يمسكه الفلاحون أمامهم وهم يمتطون حميرهم المحملة بالقفاف؟

أم أنها نزلت من قرية بعيدة عن الهضبة التي تسقط منها الشلالات التي تنبع من "بيت الماء"، وتاهت مثل ميشا الحكاية الروسية في حقول القمح التي تعلو رأسها الصغير؟

لم يعرف ذلك أحد قط، لأنها كانت أصغر من أن تقول ذلك...

آوتها لبنى الطحانة التي أشفقت عليهامثل حمل تائه، ونومتها على فراش من أوراق الذرة البيضاء، وعلى هدير الماء، وهديل الحمام الذي يوقظ بمفرده الآن صدى الوادي المبتهج حيث كانت المزامير تغني.

بقيت الطفلة عدة أيام صامتة ومتوحدة مثل غزالة وقعت في شباك الصيادين ثم أنست وبدت حنونة ورقيقة فأطلق عليها اسم وديعة.

كبرت وديعة دون عناء يذكر، مثل صغيرة الماعز السوداء أو الخروف الصغير فانوس اللذين كانا ينامان فوق قدميها الحافيتين في كوخ الآجر، وتحت أشجار الدلب المتباعدة الأوراق مثل أصابع إحدى يدي فاطمة(18).

كانت صرخات فرحة توقظها في الصباح، وكان عيد الفلاح الصغير يظهر بقميصه الأزرق وبلون بشرته الذي يشبه الطين المشوي، وبقبضته

---

(18) لعلها فاطمة ابنة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم).

القاسية، ليصارع التيس، ويتسلق أشجار الحور الباسقة بحثاً عن أوكار الطيور.

كان عيد ووديعة يذهبان طوال النهار عبر الدروب المليئة بالحصى المقرن الذي تجرفه الأمطار الربيعية، وهما يمسكان بغصن شجرة خلف الماعز السريع أو الخراف ضخمة الذنب التي تردح بتوارك سيدة جميلة مغرورة.

كانا في الربيع يصنعان باقات من صريمة الجدي برائحة العسل، ويخبئان وجهيهما الصغيرين في مجامر العطور الكثيرة والعبقة ثم يلقيان بها في الشلالات الفائرة ليستمتعا برؤيتها وهي تدور في الماء الأزرق، حيث تنعكس أقواس قزح رقيقة. أما في الصيف فكانا يتسللان داخل البساتين المصطبة التي تكبر فيها حبات الرمان، وتعرض أشجار التوت زهوراً صغيرة بيضاء وزهرية يطن حولها نحل كبير بحجم نحل الكتابة الهيروغليفية في معبد الكرنك. وكانا بعد تلوين شفتيهما وخديهما باللون الأحمر يتلاحقان وهما يركضان حتى أجمة أشجار الغار الداكنة التي تختلط مع أشجار الآس المزهرة والتي تقع في عمق الوادي. وكانا في ذلك الظل العطر يلعبان مع سلحفاة مائية صغيرة أو ينامان كالآلهة الريفية التي سبق أن سكنت غابة فويبوس phoeibos[19] المقدسة. وعندما يحين موسم الأمطار، وتصفر أوراق الأشجار ثم تتطاير بفعل الرياح الخريفية، كان عيد ووديعة يصنعان سلالاً أو أطباقاً متعددة الألوان شبيهة بالتروس الإسبارطية التي يوضع عليها الخبز الرقيق والرز، أو نذوراً غريبة من سنابل القمح التي تعلق في الكنائس أو المساجد تعبيراً عن الشكر (لله) وأملاً في محصول أفضل.

كانا أحياناً يتيهان مع قطيع الماعز المغامر على منحدرات جبل سيلبيوس silpius[20] بحثاً عن كنوز: حطام فسيفساء أو رخام منقوش، قطع الآنية القديمة أو الجرار، ميداليات أو عملات نادرة حيث كانا يحاولان معاً،

---

[19] *يكتب أيضاً phébus، وهو الاسم الآخر للإله أبولون.*

[20] *هو أحد الجبال المطلة على مدينة أنطاكية.*

ووجهاً لوجه، تبين جاذبية واضحة لملك مجهول، وإشارات سرية كان الأب بولس، راهب أنطاكية الكبوشي، الوحيد الذي يستطيع قراءتها وتفسيرها.

احتمى عيد ووديعة ذات مرة في أثناء نفحة مطر بقبر قديم لأحد "النصارى"، حيث وجدت وديعة أحد القناديل الطينية الصغيرة المؤثرة مع أثر الشعلة الأسود الذي يبقى مرئياً بعد ألف سنة. وسارا في أحد الأيام مع القطيع في درب باب الحديد الوعر الذي يحاذي قناة قديمة فأوضح عيد أن تلك الجدران الهائلة هي من صنع الجن، ولَمَّح إلى أن البقاء في المكان حتى المساء يعد أمراً متهوراً جداً. عندئذ نزلا وادي أونوبنيكتس Onopniktés الكثيف ثم صعدا من جديد المنحدر الآخر وتوجها إلى كنيسة الحواري "بطرس" المتواضعة التي تختبئ أحجارها المتباعدة بين حقول القمح. دخلا المكان بعد أن قفزا فوق السور، وسط الشوك والخطمى البرية الكبيرة التي تبرز مثل سهام مزهرة، لأن الباب الصدئ الذي اخترقه الرصاص التركي كان مغلقاً مثل باب مقبرة مهجورة. كان عقاب أبيض أسود الجناحين يقف فوق حجر وينتف ريش أحد طيور الجواثيم التي كانت تُدَوِّم مذعورة وتصرخ هلعاً في المغارة التي شهدت أول جمعية مسيحية. أمسك عيد بحجر فهرب العقاب، تاركاً بين يدي وديعة جسماً صغيراً هامداً ودامياً أحزن قلبها الطفولي.

كانت تلك الفتاة الصغيرة التي جاءت من عالم مجهول ذات إحساس مرتعش، إذ إن ارتجاف أوراق الأشجار، وهبوب الريح، وأنين الشلالات، وزغردة الطيور كانت تمثل بالنسبة إليها تناغماً غامضاً كان يأخذ بكل أحاسيسها.

وعندما كانت الماعزة عزيزة ذات الخطم الأفطس، تتصرف كيفياً وتقفز بقوائمها الرشيقة في الدرب المحجر، كانت وديعة الرشيقة أيضاً تقفز متدثرة بحجابها الأبيض الذي كانت تمسكه بذراعيها الممدودتين، وترقص على صوت صديقها الفلاح الصغير. لم يكن عيد ووديعة يعلمان أنهما يبعثان حركات الأجداد الذين تمتزج بقاياهم بالأرض التي تطؤها أقدامهما الحافية.

نزلت وديعة بمفردها في أحد أيام الصيف درب الوادي الصغير الذي

يحاذي جدول الشلالات الكبرى، لتقطف عروق سوس خضراء قاسية الساق وريانة الجذر. كانت تمسك بسكين ثلم، وتنتقل من باقة لأخرى لتظفر بأجملها، حتى وصلت مشجر الغار، إذ ربما عادت الآلهة إلى المكان تطارد دافنة، العذراء الخجولة، التي يعتقد الناس بأنهم يعانقونها في كل جذع.

لكن وديعة لم تكن تعلم أبداً تلك الحكاية، وكانت لا تكترث بها كثيراً. كانت تجلس القرفصاء قرب دغل الآس، وتضرب الأرض بيد متلهفة عندما انكسر السكين ورأت جسماً أحمر بدا لها غريباً وشبيهاً بآنية فخارية ناعمة، ومستديرة، ومقولبة، عوضاً عن الجذر الأصفر الذي كانت تعتقد أنها تقتلعه. وسعت الحفرة بقرمة الخشب الباقية فخرمشت أصابعها الصغيرة وأخرجت من الأرض شيئاً مدهشاً وجميلاً إلى درجة جعلتها تحمله لتفحصه لدى رجل صالح عجوز ومقعد يبدد قنديله المصنوع من الصفيح وقساوته القديمة غموض الغابة المقدسة التي تلازمها الأشباح الكئيبة. كان ذلك الشيء بطناً بدينة لآنية فخارية كتلك التي نرى منها في متحف سيراكوزا Syracuse، والتي تقبع منسية في خزانات زجاجية نادراً ما يراها أحد. بدت بطن الآنية مستديرة، وبراقة، ومصقولة. وظهرت أشياء أكثر غرابة أيضاً فيما كانت وديعة تمسحها بحجابها. ظهرت أجسام صغيرة رائعة الشكل والحيوية تمثل موكب راقصات كن يتلاحقن بقاماتهن الرشيقة والسوداء على الخلفية الملونة.

حبست وديعة أنفاسها. أين رأت تلك الكائنات الرشيقة التي تختلف كل الاختلاف عن الكائنات التي كانت تصادفها كل يوم؟ هل كان ذلك في سحب السماء التي كانت تجري تحت رحمة الرياح؟ هل كان ذلك في فوارات الماء الساقطة والملتوية مثل الشعر؟ أما كان ذلك في عالم بعيد كانت ذكرياته المبهمة تمر في ذهنها المشوش مثل ضوء يشتعل وينطفئ في هذا العالم المجهول الذي يغمر بصوره روحها الطفولية التي تكيفت تكيفاً لا شعورياً مع المكان والمواقع وربما بالأرواح التائهة التي مازالت تلازم الأمكنة التي عاشت فيها حياتها الإنسانية؟ لم تكن وديعة تدرك أن آلهة استحوذت عليها. ولم تكن مثل دافنة تهرب من العناق الإلهي، بل كانت تسترخي له فتسحر وتفتن

بتجلي الإيقاع الكامل الذي يعبر عنه رقص الحوريات على الجرة القديمة.

تصرفت وديعة تصرف البخلاء في البداية، ولم تفكر أبداً بعرض اكتشافها على صديقها عيد، أو يوسف ولا حتى لبنى؛ إذ إنها رأت في ذلك تدنيساً. وجدت جذع شجرة قديماً يؤوي خلية نحل فدفنت كنزها في جوف الجذور العميق، وغطته بأغصان الأشجار. وقد أصبح اكتشافها منذ ذلك الوقت في نفسها الذكية جداً، والبريئة كلياً، أشبه بسر حب كانت تتمتع به بلا علم الجميع.

وكانت وديعة تتدرب خلسة على تشكيل خطوات رشيقة، وثني جسدها النحيل، وتصميم حركات معبرة بذراعيها الضعيفتين وهي تحمل أكاليل زهور أو أغصاناً صغيرة، أو تتوج رأسها بالبنفسج، كما كانت تتمرى في جوينات جداول نهر دافئة لترى إن كانت تشبه أشكال أحلامها. وهكذا كبرت وديعة، وأصبحت شابة جدية وباسمة في آن معاً. ومحتشمة لا تقدر حشمتها حق قدرها.

توفيت لبنى بعدئذٍ فطلب منها يوسف الاعتناء بالمنزل، وحمل قفاف الطماطم والكوسا والباذنجان إلى أنطاكية أيام السوق فكانت تمتطي الحمارة التي كان يتبعها صغيرها، المجعد قليلاً، وذو الوبر الناعم، والقوائم الطويلة. وأصبحت وديعة على الفور معروفة لدى أصحاب المقاهي المنتشرة على ضفاف العاصي الذين كانوا يشترون منها خضار "المازة" الطازجة، والذين كانوا يُخبرونها بالنقص الذي يحصل لديهم فتأتي في المساء بحمولة جديدة. عندئذٍ كان عيد يرافقها، وكانا يعودان مع حلول الليل.

وكان عيد ووديعة قد تأخرا ذات مساء على غير عادتهما عند "القهوجي" أنطوان طويلة فسمعا ضبط عود وقانون، وضربات "دربكة" خفيفة. رأت وديعة عبر النافذة المصطبة وطاولاتها الصغيرة المطلة على النهر مضاءة بأكملها، ومكتظة بالجمهور الذي كان يبدو عليه الانتظار.

انضبطت العلامات المنعزلة للآلات الموسيقية فجأة، وانطلقت في لحن حزين بتكرار متقد، وظهر كائن خيالي على منصة مرتفعة جعلت قلب وديعة

يختلج. كانت امرأة شابة بملامح تمثال، وشعر أشقر متموج تحت عصيبات ذهبية وهي ترتدي نصفية قصيرة وقميصاً حريرياً فضفاضاً تخرج منه ذراعان بيضاوان، ويصل حتى الركبتين، ويحجب نصفياً جسداً شبيهاً بجسد أرتميس Artémis[21]آلهة الصيد، بساقيها الرشيقتين والممشوقتين. كانت قدماها حافيتين في نعلين جلديين ومربوطين بشريط، وكانت تمسك بيدها غصن شجرة ورد عارشة بكامل ورودها. ابتسمت ابتسامة ظريفة وبدأت الرقص: كانت تارة تتصنع هروباً بحركة سريعة، وتارة أخرى تبدو مثل أمازونية جريئة وهي تلوح بسهم وتدفع خطواتها السريعة إلى صراع ضارٍ، أو تتوقف خائفة وتأخذ هيئة المصلي وتمد ذراعيها لتقدم الغصن إلى آلهة خفية. ثم تنطلق في جري رشيق حيث كانت قدماها تكادان لا تلامسان الأرض: كانت تارة كاهنة باخوس[22] أثارها هذيان تنبؤ، وتارة أخرى حورية غابات تعبر تعبيراً ساذجاً عن الفرح بالحياة وبرؤية النور.

وكانت كل أشكال جرة دافنة الصغيرة تبدو وكأنها تعود تباعاً في داخلها إلى الحياة من جديد، وكانت تشاهد بذهول حلمها يتحقق، غير آبهة بنداءات عيد الذي كان قرب الباب في الشارع يمسك بصعوبة الحمارة المتلهفة للعودة. عاشت وديعة فترة طويلة على تلك الذكرى، وفي العناية المضجرة لمنزل كان يهرب منه فكرها وروحها. ثم توفي يوسف العجوز المتجعد مثل تفاحة، وذهب ليرقد هو أيضاً تحت شاهدة ريفية في مقبرة غير مسيجة ووسط الحقول.

وجدت وديعة نفسها وحيدة كما في أيام طفولتها الأولى حيث كانت قد جلست فوق جسر الطاحونة، والماء المنساب وصوته المهدهد. وعلى الرغم من ذلك لم تكن وديعة تشعر بوحدتها طالما أن الأشياء هنا كانت تخاطب قلبها. وغالباً ما كانت تصعد إلى قمة التلال الجرداء التي تشكل مدرج "بيت الماء" الضيق حيث كانت ترى منها الينابيع الغزيرة وهي تنحدر وتتوزع إلى أشرطة متلألئة وبيضاء كالثلج ثم تنساب في أكداس النباتات المشبعة بالماء،

---

[21] أرتميس هو الاسم اليوناني لالهه الصيد والاسم الروماني هو ديانا وهو الأشهر.
[22] أوديونيزوس ابن زيوس اله الخمر في الأسطورة

أو تتدفق جموحة في بطن الوادي، وتهدر مثل قطيع خيول برية بيضاء العرف. وكانت سيول دافقة تجتمع، من شلال لآخر، ومن طبقة لأخرى، في رغام ماء مضيء، وتسير في دوامات حتى نهر العاصي بمياهه الخضراء المزرقة، والذي يتلاشى في سيلوسي دو بييري Séleucie de piérie[23] على رملة سوداء مهجورة عند سفح جبل كاسيوس[24].

كانت حياة وديعة كلها تتعلق بتلك الواحة الندية التي تتوغل مثل حزة من الخضرة والمياه الجارية بين الجبال الصخرية واليابسة. ويبدو أن القوة التي كانت قد قادتها إليها لتهذب روحها بالاتصال بالطبيعة الخالدة، يبدو أنها تريد الآن أن تخرجها منها وهي تقودها إلى دروب أخرى. فهل كانت تستطيع الزواج من فلاح فظ مثل عيد، وأن تطفئ إلى الأبد بين جدران كوخ نار الحب الذي تشعر به في داخلها؟ كان كل كيانها يحتج، وكانت صورة راقصة أنطاكية الرشيقة التي تزينها الورود تسطع في ذهنها القلق.

وسرعان ما استبدت هذه الرؤية بها استبداداً قوياً لدرجة أنها وضعت في أحد الأيام أمتعتها العتيقة في صرة، وذهبت إلى أنطاكية، عند أنطوان طويلة، وعرضت عليه أن تخدمه بشرط أن تستطيع رؤية الراقصة جميلة، وتكلمها، وتخدمها، وربما السير على خطاها بعد عدة دروس.

أتقنت وديعة في فترة قصيرة أكثر الخطوات صعوبة فكانت تقلدها بسهولة لا متناهية وبرشاقة طبيعية: لقد خلقت لترقص مثل السحاب الذي خلق ليمطر والماء ليجري.

كانت ترقص لنفسها، بلا خجل أو غنج، ولتشبع حاجة ملحة ومحتومة لطبيعتها وربما لإرثها.

وهكذا رقصت وديعة في أنطاكية بثوب أبيض مثل إحدى ربات الشعر

---

[23]مدينة سلوقية بيريه وهي إحدى المدن السلوقية على شمال الشاطئ السوري (شمال اللاذقية) بناها سلوقس الأول نحو سنة 300 ق.م وكانت عاصمة له في أثناء حياته 312-280 ق.م. تقع الآن في الأراضي التركية ويطلق عليها اسم تشوليك Tsholik

[24]جبل الأقرع شمال اللاذقية.

أو الفنون piérides[25]، رفيقات فويبوس Phoibos؛ وبوصفها عالمة[26] في حلب، وهي تلبس ثوباً من الموسلين الدقيق والخفيف، وتضع مشداً فضياً براقاً يحصر صدرها ووركيها، وتاجاً صغيراً وظريفاً تتدلى منه حبال اللؤلؤ التي تحيط بالوجه؛ ثم في دمشق في هيئة فارسية أنيقة ومثيرة تزينها مجوهرات ألف ليلة وليلة.

وسرعان ما تجاوزت شهرتها الجبال والصحارى؛ إذ طلبتها بيروت، وبغداد، ومصر البعيدة، ووضع معجبون متحمسون على جبينها الصقيل قطعاً ذهبية كما هو العرف.

وسكنت وديعة قصراً، واشترت مجوهرات رائعة، لكن أثمن كنوزها الذي تحتفظ به بحرص وعناية، هو قطعة جرة قديمة حيث يسير موكب من الراقصات السوداوات الصغيرات على خلفية من الفخار الأحمر، وجدتها ذات يوم طفلة حائرة العينين وصافية القلب في ظل أشجار الغار في دافنة.

– دافنة –أنطاكية

– حزيران 1926 –

ꕥꕥꕥ

---

[25] *اسم يطلق على ربات الشعر أو الفنون في الأسطورة الإغريقية وعددها تسع. ويطلق عليها اسم Musae في بعض المصادر.*

[26] *أي راقصة في اللغة العامية.*

بـارقـــة أمـــــل

للكاتب القباردیني :

بريس مازيخوف

■ ت: فاتح بهنيني ■

يجلس في مكانه المعتاد في الحديقة – على مقعد تظلّله أغصانُ الأشجار، مستغرقاً في التفكير متكئاً بذقنه على عصاه. عكاز ثخين، محفور مطعم بالفضة. يزحف الظل تحت قدميه ومن ثم يتابع زحفه تحت جذوع الأشجار. عندها ينهض الشيخ ويغادر.

هكذا يجلس منفرداً مع أفكاره وذكرياته. ترمق زرقة السماء المقعد في بعض الأحيان بنظرة واضحة طيبة، وتنسكب أشعة الشمس الكثيفة أحياناً أخرى خضراء لكونها تمر مخترقة الأوراق الغضة الدبقة، فتنسكب على عينيه الباهتتين بفعل الزمن والطرقات ظلالٌ عكرة.

يحدث أحياناً التالي: يجلس الشيخ مع ذاته، مفكراً، وفجأة يجلس بقربه عابر سبيل ويباشر حديثا– أحياناً غير متسرع وخجولاً كما في الأيام الخوالي الهادئة. يصعب على الشيخ – إن كان مثل هذا المحادث من أبناء المدينة الروس– أن ينتقي بهذه اللغة السلسة، الجارية، الكلمات المؤهلة للتعبير عن الأفكار المنمقة. أما عندما يجلس بالقرب منه قبرديني، وبخاصة إذا كان كهلا ويفضل أن يكون من بلدياته– عندها يكون عند الشيخ عيد: فالحديث يكون

أشبه بالاحتفال العاصف، ذلك الاحتفال الذي تعزف فيه الهارمونيكا وتضحك، بينما الفتيات –أفضل فتيات القرية– يلقين بزهو جدائلهن على ظهورهن. كل ذلك وعابر السبيل يكون قد مضى منذ وقت طويل، ومن فترة طويلة تكون قد هدأت خشخشة الأقدام المبتعدة، أما الشيخ فما يزال يتمتم، مسرعاً في قولٍ ما لم يتسن له بعد قوله. لكن هذا قلما يحدث.

في الغالب يركض الأطفال نحو المقعد. يلعبون بجرأة، وهم يلهثون، بعصا الشيخ. تحب الطفولة دائماً أن تمتطي عصا ما وتعدو بها، وإلا فلماذا تنقضي بمثل هذه السرعة؟ يزحف الأطفال بأيديهم إلى جيوب الشيخ، وبفرح يخرجون من هناك – بعد علبة السجائر – حبات الملبس الدبقة.

تصرخ الأمهات من الجانب على أولادهن بوسن، أما الشيخ فيجلس بلا حراك، منغمساً في أفكاره الهادئة، مستنشقاً ببطء رائحة الطفولة النفاذة الزكية، الممتزجة بالرائحة العفنة المنبعثة من أوراق السنة الماضية.

يحب الشيخ أن يتحدث مطولاً مع الأطفال، مندهشاً بسرور من السرعة العجيبة التي تتقافز بها أفكارهم، وكيف يجدون بسهولة لغة مشتركة معه. لكن الأطفال يذهبون كذلك. ويبقى الدرب الأصفر الفارغ، وأشجار الزيزفون الهرمة المتشققة، والمنحدر العامودي تقريباً المتجه نحو النهر، من حيث تنساب دائماً ببطء برودة تحمل رائحة قشور البطيخ.

حدث مرة أن الشيخ لم يأت إلى مقعده لعدة أيام، وعندما ظهر من جديد، أصبح واضحاً أن الشيب أصبح أكثر على شاربيه الكثيفين وأن اتكاءه على عصاه غدا أكثر تثاقلاً وصعوبة.

–نعم "كان يتمتم محدثاً نفسه" وأنا ينتظرني نفس الشيء.. إن لم يكن اليوم، فغداً، وهكذا لا فرق بعد شهر أو بعد سنة.. لماذا ذهبت أنت أيضاً عني وتركتني وحيداً؟

"عجوز، عجوز، عجوز" – صرّت حبات الرمل المغطاة بالحصى تحت جزمته الملمعة. أما مقعده المحبب فكان مشغولاً. كانت ترتاح هناك امرأة عجوز سمراء نحيلة، وعندما اقترب الشيخ وتوقف، وقفت خافضة رأسها حسب

العادات القباردينية القديمة، وعند قدميها كان يزحف نشيطاً متمسكاً بأطراف ثوبها طفل نحيف حاد النظرات. أعجبت الشيخ هذه المجاملة اللطيفة، التي ما زالت سارية منذ قرون، وسأل غير مُخْفٍ احترامه:

–قبردينية؟ فلتكن سعيدة شيخوختك!

هزت العجوز رأسها متفهمة. وجلسا بوقار على طرفي المقعد كما هو مفروض لمن في سنهما.

لبدء الحديث كانت تكفي هذه الجملة– وبدأ الحديث يدور فيما بينهما خافتاً هادئاً.

تعارفا.

–توفي حميد، صديقي القديم. أتفهمين يا عزيزتي؟ لقد كان ما زال فتياً جداً لم يكن قد تجاوز الستين. وإذا به... –قال الشيخ شاكياً وهو يبسط يديه معبراً عن العجز.

فهمت العجوز أن محاورها يريد أن يتقاسم معها مصيبته، لأن المصيبة إن لم تقتسم تكبر وتنخر قلب الإنسان بالحزن. هزت رأسها موافقة، وطفحت عيناها الزرقاوان الداكنتان بفيض من مشاعر المواساة الهادئة والتعاطف، مما حدا الشيخ على أن يصمت ممتنا.

–الحياة– هي.. أنت تعرفين، هي لا تقبل الرشوة– بدأ الشيخ حديثه تحت تأثير المشاعر المتدفقة– من يصعد أولاً إلى قمة الجبل عليه أن يهبط أولاً. من نكون أنا وحميد؟ حاربنا معاً، وجرحنا معاً. جرحوه في كتفه، أما أنا ففي رجلي، ها هنا، والله! هز الشيخ عصاه– وعدنا إلى الكلخوز– حيث لا جرارات ولا خيول. كانت النساء تحرث على الأبقار. وبدأنا، أنا وهو طبعاً، بالعمل وانهمكنا فيه. وهنا عاد الرجال الأكثر شباباً منا وانتشلنا الكلخوز مجتمعين. لقد كان حملا ثقيلاً لا يتناسب وأعمارنا، ولا يتناسب وصحتنا. ولكن من كان يفكر حينها بذلك؟ أما الآن.. فيبدو أن الوقت قد حان، وستأتي ساعتي قريباً..

–إيه، ما بك يا أخي؟ لوحت العجوز مرتعبة باتجاهه، وفوراً نصحته:

أفكارك سوداء. سوداء كالكحل. أبعدها عنك. إن هذه الأفكار كالغربان. أما أنت فما زلت شاباً، وأي شاب! يمكن القول مباشرة: وسيم. فارس.

–فَرَدَ الشيخ فجأة بفتوة كتفيه، ورأى أن الربيع يزهر صاخباً من حوله. فالنحل يطن منهمكاً في أشجار الزيزفون كما في المنحلة، أما الهواء فيعبق برائحة أوراق الأشجار الفتية.

–نظر الشيخ إلى محدثته بعيون فتية جريئة. أما هي فسكنت منكمشة على نفسها على طرف المقعد. كان فستانها طويلا يتهدل على نحوٍ غير مناسب مما ينم بوضوح على أنه ليس لها، فقد كان عليها كالعباءة. لكن عينيها كبيرتان، مرهفتان، خائفتان. مثل هاتين العينين لا تجدهما سوى عند القبردينيات. أما على وجهها الصغير، المجعد بفعل الأيام وما مر عليه، فقد ظهرت فجأة بوضوح تلك الملامح الفتية التي بدت كأنها منسية منذ زمن بعيد.

–داخيه. يا حلوة. قال لها غير متمالك نفسه، وبإعجاب شديد. هذا النوع من المخاطبة التقليدية التي يتوجه بها الرجال المسنون إلى المرأة كان ينطوي على معنىً عميق، مما جعل الصمت يدوم للحظات. ومن ثم نطق الشيخ بدهشة مريرة: أنت تشبهين المرحومة زوجتي كثيراً، فقد كانت دائماً تجد في قلبها الكلمة المناسبة. كانت دائماً تحتفظ بها بالقرب منها. أين هو شيخك الآن؟

–شيخي – اهتز حاجبا العجوز بحزن واستغراب –زوجي توفي منذ زمن بعيد. لم يتجاوز الثلاثين عاماً. استشهد في ضواحي وارسو. أنا حتى لم أر قبره...

رفعت الطفل وضغطت وجنتها بحزن على نقرته الشقراء.

–كيف، ولم تتزوجي بعد ذلك؟

–لم أتزوج بعد ذلك. ردت المرأة بصوت خافت كالصدى.

–ولاي سبب، داخيه؟ لم يخطبوك؟ طرح عليها الشيخ أسئلته بقلق مفاجئ.

-من حيث الخطبة- خطبوني. ولكني كنت مكتربة لموت سليم- ردت بحزم، ونظرت إلى الشيخ مستنكرة. آه، لم أستطع أن أنساه لفترة طويلة. والآن أتذكره أتذكره حياً. بعد ذلك كبرت بناتي. اثنتان لدي. وليس لدي صبيان. ابنتاي تزوجتا، كيف لي أن أكون عروساً؟ وهكذا أمضي حياتي عندهما. أتنقل بينهما. أعيش، لا بأس. وصهراي كأنهما يحبانني ومع ذلك فأنا حماة.. وللأسف لا يوجد أبناء. عندما تعرف بأن أولادك يحملون نعشك إلى القبر لا يعود الموت مخيفاً كثيراً!!

-ما هذا، داخيه!؟ الموت؟ ارتعب الشيخ وغرز عكازه في الأرض. فأنت ما زلت تتمتعين بمثل هذه الصفات!

-أية صفات؟ سمع في صوتها رنين دهاء أنثوي رقيق يصعب اخفاؤه.

-أية صفات، أية صفات! .. ها هو حفيدك يكبر. إنه شمس ساطعة، لا طفل.

وهكذا راوغ الشيخ بارتباك ليتهرب من الإجابة، وحتى يخفي حرجه رفع الطفل بين ذراعيه. لقد كان طفلاً أشقر حتى الاحمرار، يتلامع النمش بوضوح على أنفه الأخنس. أما الطفل فمد يديه ببراءة الطفولة إلى شارب الشيخ ولفظ بوضوح (ج-د-ي). عصفت موجة من الحنان بقلب الشيخ، وبدا له للحظة أن كل أبنائه أحياء، وأنه شخصياً ما زال فتياً، ومحظوظاً، ويؤرجح أحدهم على يديه...

بعد ذلك استرسلا بالحديث تماماً. عن الربيع- أي ربيع أتى- مبكراً ولطيفاً وعن الأولاد – يا لأولاد هذه الأيام؟ فأنت لا تستطيع أن تتفاهم معهم. فتارة يتشاجرون بعنف على أشياء تافهة، ومن ثم بعد لحظة تراهم متصالحين يقبل بعضهم بعضاً ودائماً يركضون إلى مكان ما مسرعين، مستعجلين، ولا يفسرون أعمالهم بشكل مفهوم، ويختلفون على أتفه الأسباب، حالة مضحكة مبكية! فعلى سبيل المثال- يقول لها: هذا كتاب جيد. أما هي، فلا تتراجع أمامه. فتقول له: أنت لا تقرأ إلاّ الروايات الجاسوسية.

-عندما يمتدح الرجل كتاباً- هذا يعني أنه يعرف ما يقول- أعطى

الشيخ قراره بحزم– وهل من عمل المرأة أن تعلم زوجها ماذا يقرأ؟ وهل عاشوا قديماً في القرية هكذا؟ أما أنا وإياك فإننا لم نكن لنتشاجر بسبب الكتب. أما أنت فلكنت نهضت مع خيوط الفجر الأولى، ولحلبت البقرة، وأعطيتها الفصة، ولحملت الحليب إلى الفرازة. وهل يحتاج عجوزان إلى الكثير.؟ أما فيما يخصني – فلكنت اهتممت بالحاكورة على مهل.. ما الذي يمكن قوله – البصل– بصلك، الخيار– خيارك، والتفاح كذلك تفاحك. يمكن أن ترسل إلى الأولاد بعضاً منها إلى المدينة. كم هي غالية المعيشة الآن، أما هنا فكل شيء عندك وكأنه بالمجان...

من الواضح أن الشيخ تحمس وهو مسترسل في كلامه.

–إيه ما بك يا أخ، أتريد اختطافي؟ قالت المرأة ضاحكة لكن نبرة صوتها كانت كأنها غير حقيقية.

بعد هذا الاعتراف غير المتوقع أصبحت متابعة الحديث مربكة صمت الاثنان بترقب، متبادلين بعض الملاحظات غير الهامة بين الحين والآخر.

راح الصبي ينقل بصره من أحدهما إلى الآخر وعندما لم يجد عندهما ما كانا يردّان به عليه من لطف وحنان، ما لبث أن انفجر باكياً. قفزت المرأة وكأنها استيقظت من حلم وأخذت الصبي بين يديها.

–أتذهبين؟ سأل الشيخ بتهيب، واعتذار، دون أن يفهم بالتحديد سبب هذا التغير المفاجئ.

–حان الوقت.

–أستأتين غدا؟

ابتسمت المرأة بوهن.

هبت الريح من طرف النهر، واهتزت شجرة الزيزفون فوق رؤوسهم بإذعان وتغلغلت التيارات الحادة السريعة داخل قميصه العسكري، فارتعد الشيخ ونهض بحدة. وأسرع باتجاه المخرج منذهلاً للمرة الألف كم هي جميلة الحديقة في هذه السنة. تذكره أشجار الكستناء المزهرة بالفتيات في فساتين

العرس المخاطة من الشاش الأبيض. انكبت النساء على أحواض الزهور يعملن بنشاط، يعزقن الأرض حول أزهار القرنفل. وفهم الشيخ فجأة وبوضوح لماذا يقول السيّاح بابتهاج: الهواء في نالتشيك كالنبيذ! نعم، نعم النبيذ الجيد.. أكد مصححاً بينه وبين نفسه –مادجاري.

إن هذا الهواء العليل المسكر يدخل إلى الرئتين، مما يجعل الرأس يدور قليلاً. كانت الأفكار واضحة وسعيدة..

يجب أن ألبس السترة العسكرية الجديدة. لماذا هي معلقة في الخزانة بدون فائدة؟ أما هذه السترة القديمة فسأرسلها إلى القرية ليلبسها كاشف، يرعى فيها الأغنام – قال في سره مستعرضاً في ذهنه بقلق كل ما قاله اليوم للمرأة التي تعرف عليها حديثاً. تُرى كيف سيكون الطقس غداً؟ الريح تهب من جهة الجبال، والركبة الجريحة لا تؤلمه أبداً. حقاً، سيكون يوما مشمساً، ربيع بالطبع!

كان تبادُلُ الشتائم في المنزل على أشده. كان الحفيد هو السبب في هذا الشجار. أرادت الكنة أن ترسله في الصيف إلى معسكر الطلائع، أما ابنه فكان مصرّاً: فليذهب إلى كاشف في الجبال. حان الوقت كي يتعلم أن يعمل. عادة في مثل هذه الحالات يعتكف الشيخ في المطبخ حيث كان يمضي وقتاً مملاً بانتظار انتهاء العاصفة. أما الآن فتدخّل بشجاعة وحُلّت المشكلة في ثلاث دقائق: الصيف طويل، فليذهب أولاً إلى كاشف في القرية وليعمل هناك بعض الوقت ومن ثم إلى المعسكر ليرتاح.

لماذا توصل زوجتك إلى حد البكاء؟ توجه الشيخ بالكلام عابساً إلى ابنه. انظر أية حسناء أجبرت على البكاء بدون سبب!

اندهش الابن من هذه الملاحظة غير المعتادة، وصمت طائعاً. جلس الجميع بعد ذلك عند الغسق دون أن يشعلوا الأضواء، ودار الحديث ودّياً مرحاً. غالباً ما كان الشيخ يحلم بحديث كهذا أسريّ بتفاصيله، حميم، ولكن لسبب ما لم يحدث هذا سابقاً.

أتى الصباح مشرقاً متناسقاً. أتت الجريدة في وقتها، وقدمت الكنة عيراناً

لذيذاً لدرجة الإعجاب. كذلك كانت السترة الجديدة ملائمة له تماماً، كأنها صبت عليه صباً. كان واضحاً في السترة العسكرية الجديدة كم هما عريضتان كتفا الشيخ، وكم هي وقورة هيئته.

–نعم– فكر الشيخ ملتفاً حول نفسه أمام المرآة – نحن، الأبطالَ الحقيقيين، نُشاهد من بعيد. إن كنت أمضيت حياتك في الجبال، وامتطيت صهوة الجياد منذ الطفولة، ستبقى فارساً طيلة حياتك.

–جدي هل أنت ذاهب لزيارة أحدهم؟ نظر الحفيد متأملاً جده كشيء ما غريب، فاتحاً باندهاش فمه المنتفخ.

ضحك الشيخ بانشراح ولم يرد.

استقبلته الحديقة برائحة خانقة قابضة، غير عادية. مثل هذه الرائحة كانت تفوح عادة قبل تفتح الزيزفون. كان المقعد فارغاً– ما زال الوقت مبكراً – واسى الشيخ نفسه– فهي على كل الأحوال جدة، لديها أعمال كثيرة، أعمال منزلية..

جلس بالقرب منه كهل قبرديني وطلب سيجارة. فتح الشيخ علبة سجائره الخاصة بصمت، وبصمت أشعل الكبريت. أما الآخر فسحب نفساً من السيجارة باستمتاع غير مخفٍ إنشراحه، واستعداده للحديث، وسأل عن الوقت. أخرج الشيخ ساعته الفضية، ونقر على سطح علبتها. نظر القبرديني إلى ميناء الساعة، ومن ثم إلى وجه الشيخ الصارم وهز رأسه محيياً وذهب.

وصلت عند الظهيرة تقريباً. لمحها عندما كانت ما زالت بعيدة، كان عليها فستان آخر، أكثر أبهة وعلى رأسها وشاح، من الواضح أنه لم يسبق أن استخدم أبداً، عليه بعض الرسومات. سارت على مهل، أما حفيدها الأحمر فكان طوال الوقت يتخلف عنها ويشهق بالبكاء. عندما وصلت طرحت السلام بصوت خافت إلى حد أن الشيخ سمعها بصعوبة.

–ماذا يا داخيه، اشتغلت في المنزل؟

–أي عمل لي؟ طبخ وجلي الأواني: هذا كل العمل...– أجابت المرأة

غير متجرئة على النظر في عيني الشيخ.

جلست على المقعد مضطربة من نظراته الثاقبة، رفعت الطفل، وأخفت وجهها في صدره. أما الشيخ فتابع تأمله لها مخفياً إعجابه، –يدان رقيقتان سمراوان أنجزتا كما هو واضح الكثير من الأعمال. كتفان ضيقتان ضعيفتان ورسومات جميلة على الوشاح الذي بقي مدة طويلة محبوساً في الصندوق بدون فائدة. أما الآن فإن النوافير، والقصور بهتت على الوشاح بفعل الزمن، ولكن كلمة (فدنخا) –(اختصار لاسم معرض منجزات الاقتصاد الوطني – المترجم) والموزعة في مختلف الاتجاهات لسبب ما كانت واضحة جداً." من المحتمل أن تكون ابنتها قد أهدته إليها لعدم حاجتها له "قرر الشيخ بحزم ونظر إليها مرة أخرى بحنان.

–لقد قررت من البارحة يا داخيه أن أربي النحل. عندما تكون النحلات نحلاتك، يكون المنزل أكثر مرحاً.

–نحلات؟ تطلعت إليه بنظرة استغراب طويلة. ومن ثم فهمت، وزحفت الحمرة الخجلة على وجهها الأسمر، جاعلة منه أفتى وأكثر جاذبية تابعت مطرقة– كانت الكلمات تأتيها بصعوبة –النحل، هذا حتماً جيد.. ها قد حان وقت ذهابي. ابنتي الصغرى في نارتكال، لم يحالفها الحظ بزوجها. فهو قليل الحيلة، سكير، يضرب الصغار كلا لقد استعجلت، ليس سيئا، إلا أنه ما زال غرا، لا يفهم الحياة.

–نعم وأنت يا داخيه بماذا ستساعدين؟ لماذا أنت مستعجلة.

–أنا؟ سأساعدهم! عندما سأصل سنتحدث، من الممكن أن يستمع للعجوز. من الممكن أن تصل كلماتي إلى قلبه.

–ومتى تنوين السفر؟ –خرج السؤال همساً ويزعل.

–يجب أن أسرع، –عقدت العجوز يديها على صدرها بحزن –ابنتي هيابة، وديعة هؤلاء يصبحن تعسات بسرعة. تكتب أنه للّيلة الثالثة لم ينم في البيت.

–وأنت ألست وديعة؟– قالها الشيخ ضاغطاً– وهيابة؟ كل حديثك عن الأبناء والأبناء فقط، وأنت متى ستهتمين بنفسك؟

–أيُّ هيابة أنا! أنا بكل بساطة أم! – أخرجت المرة بسرعة من جيب قميص حفيدها منديلاً نظيفاً جداً، ومسحت الدموع عن عينيها. أتيت لأودعك. شكراً جزيلاً لك. أنت إنسان طيب، عادل. إن أية امرأة مستعدة أن تتزوجك بكل سرور.

ولكن كيف أي امرأة، حتى الصبايا تسر بالزواج منك. تحب النساء الرجال اللطفاء. أما أنت فمع أنك في الظاهر قاس، إلا أنك من داخلك لين– من الواضح أنها لم تكن إلى هذا الحد تحاول أن تقنع الشيخ بسعادته، بقدر ما كانت تقنع نفسها بوداع سعادتها التي لم تتحقق كأرملة.

أصبح التنفس صعباً على الشيخ: شعور ما مُرّ محبط اجتاح صدره، وكأن قوة غير مرئية حملته إلى أعلى قمة، إلى أكثر المنحدرات حدة، وأجبرته على الصعود إلى الأعلى، لكن لا يوجد ما تصعد إليه: بعد ذلك السماء، الفراغ، العدم.

–لا تلزمني أي واحدة. والصبية لا تلزمني كذلك! صرخ فجأة، لم يكن باستطاعته أن يخفي امتعاضه. وهدأ مباشرة. استسلم لمصيره.– هل ستعودين قريباً؟

–لا أدري.. –أضاءت وجهَها بالأسى ابتسامة، معروفة، كأنها توحي بالذنب– أنا حتماً سأحاول.. وداعاً يا أخي. فلتضئ الشمس لك دائماً، وليسمع أبناؤك كلامك، وليكونوا مطيعين. إذاً، أنا ذاهبة..

نزعت العود اليابس بهدوء من يد حفيدها، وضغطت بشدة على يده. ذهب الطفل وراءها دون رغبة، وكثيراً ما كان يتوقف ويتلفت حوله.

ذبلت أزهار الزيزفون. وأظهرت أشجار الخوخ الأصفر لون ثمارها الصغيرة اللماعة، التي يأكلها الأطفال مغضنين وجوههم ويبصقون نواها التي لم تقس بعد. أما الشيخ فما زال يأتي إلى مقعده وينتظر طويلاً مستنداً بذقنه

على عكازه. وما زال ينتظر شيئاً ما، بقلق، متأملاً أنه ما زال ممكناً أن تكون في مصيره بارقة سعادة.

ليس عبثاً يقولون في الجبال: "نحن أغنياء لأن أجدادنا تركوا لنا الأمل إرثاً..".

السطو على الشاعرة

الكاتب المقدوني:
كرسته جاجانسكي

■ ت: د. وليد السباعي ■

"**يجب الوصول إلى نيقولاي الأول. ثم قتله.**

هكذا تمّ نقل جان هات كيردا من قبل المتطرفين الفوضويين، خلال قنوات سرية، عابراً التيبت إلى سيبريا. ثم تُرك وحيداً في هذا الخلاء الشاسع. فتقدم الهندوسي ببطء باتجاه العاصمة بغية القيام بعملية اغتيال الإمبراطور. ومن المعروف أن الهندوس يولون الصوت أهمية عظمى. لهذا وضعت تفاصيل خطة مهمته على شكل أغان كان الهندوسي يغنّيها في وحدته المضنية، عابراً صحارى لا حدود لها، مطلقاً صوته بالغناء. كان يوغل عميقاً في بلاد روسيا، لكن سيبريا بلاد لا يمكن أن ترى لها نهاية. وكانت حدّة أفكاره تتبلّد فيقل مع تبلدها تقدمه. وفي هذه اللا نهاية لا يعني الزمان والمكان نفس ما يعنيانه في الهند. ((هنا يوجد خلاء شاسع إنما الوقت ضائع)). هذا ما قاله فيليب بينما كانت آنا فوكرب تنظر إليه بهيام ليس له حدود. وقالت: إنك ترى كم هي الأشياء عجيبة!

ينظر فيليب عن بعد إليَّ، يتمعن بي وبآنا فوكرب، يريد رؤية الانطباع الذي أحدثه كلامه علينا.

هكذا بدا لي وهو يشعل التنباك المعطّر طويلاً في غليونه، ناظراً إلينا

من النهاية، يحدّق بي نادراً وفي آنا فوكرب دائماً.

كانت الحكاية معروفة لي: يلتقي المتطرف الفوضوي الروسي الكسي إيفانوفيتش، وهو رجل مطارد وشاعر، في كلكوتا ذات ليلة سكرى مع جان هات كيردا. وكان الأخير معجباً جداً بما يقوله المتطرف الفوضوي الروسي فالتزم آخذاً على نفسه العهد بالوصول إلى الإمبراطور نيقولاي الأول؛ ثم اغتياله. لكن نيقولاي الأول مات قبل ذلك. فاستمر الهندوسي يتسكع كروح، كظل، وجسد لا يهرم في آسيا دون أن ينجح في الوصول إلى أوروبا، وذات يوم عاد إلى آسيا ثانية بالطريق الذي قاده إلى الخلف وليس إلى الأمام.

واختتم فيليب قوله: "لقد أحس بالفظاعة أمام هذا الخلاء الشاسع لموطنه آسيا، القارة التي لم تستطع الأفكار أن تسيطر عليها، بل ولا السحر نفسه"!

تصمت آنا فوكرب، ثم تفتح النافذة ببطء، وتنظر إلى الخارج، وتسأل: "وما الذي جرى للفوضويين الروس، لألكسي ايفانوفيتش؟"

"لقد انتظر الفوضويون الخبر طويلاً، ولم يشكّوا لحظة واحدة في أغنية جان هات كيردا، واستشفوا أنه لا بد قد استوعب أن المساحات الهائلة للطبيعة لا يمكن التغلب عليها مطلقاً وأنها أقوى من التفكير الإنساني برمته". وكأن فيليب قد بحث مرة أخرى عن تأثير كلماته في عيني آنا، وصمت يتمعن فيها متسائلاً، وتأمل ظلها المرسوم على الجدار، وتأمل النافذة والشمس التي ملأت فضاء الغرفة. ثم تابع: "لقد انتظر الكسي إيفانوفيتش الفوضوي الروسي والمطارد على أحر من الجمر وهو يتمشى في شوارع كلكوتا. وسوف تظنون أنه قد شك في أغنية جان هات كيردا. كلا!

لقد عبر الخمارات سكران وغاضباً، طارحاً السؤال حول اتساع المكان والخلاء أمام هؤلاء المؤمنين بالبعد الرابع، الأمر البديهي والمفهوم تماماً عند أهل الهند. فأجابوه حتى يعلّموه: إن السؤال لا يطرح هكذا!.. فأحكم الكسي ايفانوفيتش خطة مختلفة مستغلاً الهرج والزحام، ملقياً قصيدته بكل لغات الأمم في هذه الدنيا، بصوت جهوري. إنها القصيدة نفسها التي أطلق جان هات كيردا لصوته العنان فيها: عليَّ الوصول إلى نيقولاي الأول، وأن أقتله. هذا ما

كـان يغنيـه الكسـي ايفانوفيتش أيضـاً. وكـان صـوته توءمـاً لصـوت جـان هـات كيردا الذي قال هو الآخر: عليّ الوصول إلى نيقولاي الأول، وأن أقتله!...

وحينمـا سـأله الفوضـويون والهنـدوس وهـم ينقلونـه مـن خـلال التيبـت إلـى سيبريا بغية الوصول إلى نيقولاي الأول وقتله: هل يمكنك التغلب على خلاء آسيا الشاسع؟ فأجابهم حتى يعلّمهم:

إن السؤال لا يطرح هكذا!. فانكفأ المتطرفون والهندوس عائدين من خلال التيبت إلى الهند.

وبينما كـانوا يبتعدون صـاح الكسـي ايفـانوفيتش بمـلء صـوته مـن خلفهم: "ما هو المكان؟ وما هو الخلاء الشاسع؟ لا فكرة لدي عن ذلك. ليس للمكان وجود عندي. وإذا تمكنت من التغلب على شيء فإنني في الحقيقة أتغلب على اللا موجود".

كان وحيداً، لقد عاد المتطرفون والهندوس منذ زمن في الطريق ذاته إلى الخلف. لكن الكسـي ايفـانوفيتش لم يتوقف عن الصياح: "أرونـي الطـرق التـي يسـير عليهـا الفكـر. أرونـي الحـدود بـين الحقيقـة والـوهم: مجنونـة محـاولتي إن فسرت لكم أي شيء.

لمـاذا لا يمكـن فهـم الـلا حقيقـي ولـو بطريـق الخطـأ؟". أكملـتُ أننـي لا أفهمـه، ولسـت راغبـاً فـي فهم ازدواج الشخصـية، والبعد الرابـع للهند السوداء، والتطرف في زمن نيقولاي الأول.

قالت آنا فوكرب: "يا رجلي هذا الأمر كان وسوف يستمر أبداً".

كانـت جيـوبي مليئـة بأشـعار مكتوبـة عـن آنـا فـوكرب. وددت لـو أقـرأ أمامهما نزراً يسيراً من كل هذا الحزن الذي لم يعن بشكله المطلق إلا الهيام بها والانحناء أمامها. فلماذا رغبت يا ترى بوجود شاهد، حكم، مستمع آخر إضافة لها؟ ولماذا حصل ذلك في تلك اللحظة؟ حتى وددت إنشاد أشعاري لها بصوت عال، بأن حبي بدائي، وبأن آنا سوف تصبح زوجتي، وسوف تلد لي طابوراً من الأطفال الطائشين المشاكسين، ذوي النزعات، المتسائلين، أطفالي.

"فليقرأ" قال فيليب.

قلت: السطو على الشاعرة هو العنوان. سعلت وقلت ثانية السطو، ولم يعد لدي قوة للاستمرار. فبحثت عن الصوت في داخلي، بحثت عن النص فوق الصفحات، لم أجد الصوت في داخلي، وكانت الأوراق ناصعة لم تخط فوقها كلمة. هنا وجد فيليب فرصته: "لم يكن صمتي إلا مقصوداً حتى يستمر هذا: لقد ابتدأ جان هات كيردا الكلام. غنى بصوت مسموع، وكان سيعلن ندمه بصوت جهوري أيضاً. فقد أعادته أفكاره الحادة إلى ليالي كلكوتا".

"السطو على الشاعرة" قلت ثانية. فتابع فيليب كأنه لم يسمع صوتي: "لقد التقاهم في الذكريات" وأعاد: "لقد التقاهم، وما تزال ماثلة في وعيه أحاديث المتطرفين النارية، والبحارة السكارى حتى سال اللعاب من أفواههم، المشاجرات، مومسات الميناء وهن يفكرن في لا نهائية المحيطات، ويفكرن بالأمراض النسائية أيضاً، وحينما يستوعب أن روحه ما زالت تتسكع في آسيا سيبدأ بترديد القصيدة ثانية بصوت جهوري. كان يتوقف ويسمع نفسه في أصداء صوته: لقد كانت تلك خطته، إنما الصوت تغير، صار جديداً، شبيهاً بصوت ألكسي ايفانوفيتش"

سألت آنا ثانية: ماذا حدث مع ألكسي ايفانوفيتش؟

تابعتُ إنشاد القصيدة لآنا فوكرب بهمس مرهف من شفتي. وكان تواجدي أمامها خجولاً: "... لدينا، أنا وأبي، ديون كثيرة نقوم بسدادها، نسدد إلى أحدهم اليوم، وإلى بعضهم غداً، وإلى الآخرين دائماً". أنهيت قولي. لكن آنا فوكرب كانت متجهة بكل إصرار نحو فيليب تكرر سؤالها، من دون وعي، يعلم الله أي مرة عن الكسي ايفانوفيتش.

أرى فيليب في حيرة من أمره. لقد أجبرهما جهدي الأدبي وإهداء القصيدة على الصمت كليهما على الأقل طيلة الفترة التي أنشدت فيها أشعاري المعبرة عن حبي الطاهر. أحسست في نظرته احتراماً تجاه أحاسيسي والصراحة التي تمتع بها صوتي، المخصص دفئه إلى محدثتنا المشتركة. لكنني أستوعب أيضاً أن فيليب قد وجد نفسه أمام خيار: أي شيء يختار! فمن ناحية كانت

هناك أحجية الكسي إيفانوفيتش، وتساؤل آنا فوكرب. ومن ناحية أخرى كنت المفعم بآمال بدائية بأن آنا سوف تفهمني، وسوف تصبح قريبة لأطفالي الطائشين الفرحين.

قال فيليب من دون إحساس بأغنية جان هات كيردا إن الكسي إيفانوفيتش قد توقف عند المقطع الذي يحكي عن الحدود بين الحقيقة والوهم. عندها طقطق شيء ما في داخلي، وابتدأ ينهار وينفسح. صمتُ: أية حقيقة؟. وصرختُ: أي وهم؟.. فنظر فيليب وآنا كل منهما للآخر كأنه لا يوجد في الدنيا أحد سواهما. قلت لنفسي: أية حقيقة إذاً وأي وهم؟ ولم أصرخ إنما قلت ذلك بهدوء بينما كان فيليب مستمراً في إجابته المختارة حسب اعتقاده. هكذا عرفت الكيفية التي سوف يستمر بها حديثه عن ألكسي إيفانوفيتش قبل أن يفتح فمه.. كانت أفكاري تسبق أفكاره، وأحسست أن ألكسي إيفانوفيتش قد نسي القصيدة مثلما نسيها جان هات كيردا.

غنى بصوت مطلق وهو يؤنب نفسه بصوت جهوري. لقد أعادته حدة أفكاره التي تثلمت إلى تلك الليلة في كالكوتا. فاستعاد في خياله أحاديث المتطرفين النارية، أهل بلده ومواطنيه، القتلة المغتالين، البحارة السكارى حتى سال اللعاب من أفواههم، والشجارات، والمومسات اللواتي وقفن في الميناء يفكرن في لا نهائية المحيطات، ويفكرن أيضاً بمرض السفلس والسيلان والتهابات الرحم. وحينما أصبح واعياً أن روحه تتسكع في آسيا دون النجاح في الوصول إلى أوربا ابتدأ ينشد القصيدة ثانية بصوت جهوري. وكان يتوقف ويسمع نفسه في صدى صوته: كانت خطته المتكاملة المحكمة، إنما بصوت متغير بالنسبة إلى صوته الجديد الشبيه بصوت جان هات كيردا.

هامت الشاعرة آنا فوكرب كالمأخوذة وهي تسمع أقوال فيليب. وكان الأمر الأهم بالنسبة لي معرفة خياراتها، لكن.. من يعرف دروب الحقيقة ودروب الوهم؟!

اختتم فيليب حديثه بالقول: ما حدث بعدها في طريق العودة هو أن صوت جان هات كيردا كان يأتي من الجهات الأربع الشاسعة لآسيا العملاقة.

لقد رعدت الأشعار ذاتها بالصوت ذاته من جهات آسيا الأربع. وهذا ما قاله لألكسي إيفانوفيتش حينما عادا كلاهما باتجاه التيبت، واتجها إلى أبعد باتجاه كلكوتا: سأقتل نيقولاي الأول –كان جان هات كيردا يغني– سأصل إلى الإمبراطور، وسأقتله –كان ألكسندر إيفانوفيتش يغني–. وكانا يقتربان أحدهما من الآخر، حتى إذا أصبحا في موقع يرى فيه كل منهما الآخر ويتعرف عليه هدأ الغناء. وحينما تعرف كل منهما إلى الآخر قالا في اللحظة ذاتها: لقد مات نيقولاي الأول! ثم استمرا باتجاه كالكوتا صامتين.

قلتُ: السطو على الشاعرة هو العنوان.

لم يسمعني فيليب: خرج فوراً من خلال الباب، ومن خلفه انطلقت آنا فوكرب راكضة كأنها ظلّه.

الجنــــــرال

للكاتب الأندونيسي :

راي ريزال

■ **ت: توفيق الأسدي**

ولد راي ريزال في سومطرة الغربية في عام (1955) وحين نقل أبوه الذي كان يعمل شرطياً إلى "رياو"، انتقلت الأسرة كلها معه. تربى راي ودرس هناك. وحين أنهى دراسته الثانوية، ذهب ليلتحق بمعهد إعداد المعلمين في "بادانغ"، ثم درّس مدة سنتين في مدرسة إعدادية في سومطرة الغربية. في عام (1978) انتقل إلى جاكارتا ليمارس الصحافة. يعمل حالياً صحفياً ومحرراً للفنون والثقافة في المجلة الإسبوعية "مينغوان موتيارا"، وقد نال جوائز في الصحافة والمقالة الأدبية. ألف عدداً من المجموعات القصصية للأطفال وأربع مجموعات من القصص القصيرة وسيرة حياة الفنان "أفندي".

اختيرت "الجنرال" من مجموعة قصصية بعنوان: "لاعب الدمى" نشرت عام (1991). وتدور حول محارب سابق من أجل الحرية، يظنه الناس مجنوناً، ويعيش بين الفقراء والمشردين من المنبوذين اجتماعياً في جاكارتا.

في كل يوم تقريباً كان الرجل الطويل قوي البنية هناك عند التقاطع الكبير، ليس بعيداً عن جسر المعبر الفوقي. كان يقف عند معبر المشاة تماماً في نهاية الشارع من الجنوب والذي يتجه شمالاً نحو المدينة. وكلما كانت تضيء إشارة المرور الحمراء، وتتوقف السيارات، كان يبدأ بذرع المكان جيئة وذهاباً، وقد انتصب جذعه كضابط يستعرض حرس الشرف.

في يده اليسرى كان يحمل عصا يقحمها أحياناً تحت ذراعه. كان سلوكه أشبه بسلوك جنرال. ومن الأوسمة المصنوعة من قطع التنك والمعلقة على طية صدر سترته الرسمية العتيقة، وصفّ النجوم الأربع التي هي عبارة عن أغطية زجاجات علقت على كتفيه، كان من السهل أن يحزر المرء حالته العقلية. كان شعره يصل إلى مؤخر عنقه وقد غطت خصلاته المتشابكة قبعة مستدقة الرأس كان يرتديها جاثمة فوق رأسه. كان قد أطال شاربه ولحيته الكثين مما منحه مظهراً مخيفاً.

أضاءت إشارة المرور الخضراء.

صرخ أحد السائقين العابرين "الجنرال"!

رفع الرجل الذي دعي بـ "الجنرال رأسه رداً على السائق. نادراً ما كان يبتسم، ناهيك عن الضحك، وكأنه كان يبدي صفات جنرال حقيقي ذي شخصية ذات تصميم. نادراً ما كان يتلفظ بكلمة مخاطباً الناس الذين حوله.

كان الباعة الجوالون والمشردون الذين تجمعوا تحت جسر المعبر الفوقي لا يعرفون من أين أتى قبل أن يبدأ بممارسة نشاطه. لم يكن هناك حتى من يعرف اسمه. كان يرفع يده أو يلوح بها أحياناً لو ناداه أحدهم بالجنرال. لم يكن هناك من يتذكر أول من أطلق عليه هذا الاسم.

كان سائقو السيارات التي تتوقف عند إشارة المرور غالباً ما يرمون بقطع نقود صغيرة إليه. بعضهم يفعل ذلك خوفاً من عصاه أو من أن يرميهم بالحجارة، ولكن معظمهم اعتبر أن ما كان يفعله تسلية مجانية خلال انتظار إشارة المرور الخضراء. ما كانوا يمتنعون عن إعطائه قطعاً صغيرة من النقود.

بعد الغروب، كان الجنرال يتوقف عند كشك لبيع الطعام تحت الجسر. هناك كانت ترحب به قطتاه، فتتجهان نحوه وهما تهران. كانت إحداهما وهي بيضاء اللون تقفز إلى حضنه والأخرى وهي سوداء اللون تلعق يده. كانتا قد تعلمتا عادات الجنرال الذي يعطي كل واحدة منهما سمكة.

همهم الجنرال وهو يربت على رأسيهما: "لا تكونا كسولتين. أنتما لا تهران إلا لنيل الطعام. يا لكما من حيوانين نموذجيين".

كانت كلماته مصدر تسلية كبيرة للناس الذين يسمعونه.

"لا يجب أن تكونا كالطفيليات البشرية التي قد تكون حية ولكن أرواحها ميتة. عليكما أن تعملا بشرف وإخلاص" هكذا كان يقول وهو يربت على ظهريهما حتى تكادان تختنقان.

كان ما يقوله الجنرال للقطتين أشبه بنصيحة يسديها أب لأطفاله. وكان الناس الذين ضحكوا سابقاً قد بدأوا يتساءلون عما إذا كان مجنوناً حقاً. من مظهره كان يتضح أنه ليس سوياً، ولكن الكلمات التي كان يتلفظ بها لم توح بالجنون إطلاقاً. هل كان السبب ارتداءه لتلك البزة العجيبة الفريدة حتى تجنبه الناس كونه مجنوناً؟ ألم يكن هناك كثير من الناس العاقلين نظرياً ولكن يدل سلوكهم على الجنون؟

بعد تناوله وجبة الطعام كان الجنرال ينهض ويتلمس جيوب معطفه المنتفخة. كان يمكن سماع قطع النقود المعدنية وهي ترن. كانت صاحبة الكشك تذكر له المبلغ المطلوب فيعد لها النقود ويعطيها المبلغ الصحيح بالضبط.

صرخ الجنرال وهو يلوح بقبضته: "الحرية!"

أجابت صاحبة الكشك وهي تكبح ضحكتها: "عاش الجنرال!" لا ضير من بعض الفكاهة، شريطة ألا أخسر الزبائن. هكذا كانت تفكر.

لم تكن تأبه حقاً إن كان الرجل مجنوناً أم لا. كان الأمر الأساسي أنه لم يكن يعكر صفو المكان ويبعد عنها زبائنها. وعلاوة على ذلك، كان الناس صحيحو العقل والجسم غالباً ما يتناولون الطعام والشراب في كشكها ثم يمضون دون أن يدفعوا، ولم تكن جهودها تثمر إطلاقاً.

بدا الجنرال وكأنه يطيع المبدأ الأخلاقي للعمل. فأنت تعمل مقابل ما تحصل عليه. وغالباً ما كان يقول هذا لقطتيه. لم تكن القطتان تفهمانه، ولكن

الناس الذين كانوا يصغون إليه غالباً ما ظنوا أنه كان يدس أفكاره فيهم. لم يكن فيهم من يجرؤ على طرح الأسئلة عليه ولا من يعرف طريقة القيام بذلك. كان حديث الجنرال أحادياً. لم يكن هناك حوار. وكلما حاول شخص ما أن يطرح عليه سؤالاً، كان يقهقه أو يهمهم بشيء غير مفهوم لنفسه. ولم يكن هناك من يعرف اللغة التي ينطق بها: ربما كانت مزيجاً من اللغات البادانغية والباتاكية والمينادونية والأمبونية والجافاوية والسوندانية والأسهنية.

قالت صاحبة الكشك وهي تضرب على جبينها بأصابعها: "ليس لديه أي شيء هناك كما تعلمون". وهكذا كان الناس يراقبون سلوكه الغريب من مسافة ويحتفظون بأسئلتهم لأنفسهم. راح يعبر الطريق بخطوات واثقة مرتدياً بزته ذات الرتبة العالية.

"جنرال"، صرخت مجموعة من الأطفال العائدين إلى بيوتهم من المدرسة. وعلى الفور التفت الجنرال ولوح بيده مرات قليلة.

حين تضيء إشارة المرور باللون الأحمر، كان يبدأ بحركاته المعتادة فيحيي كل سيارة. كان بعض الناس يرمون بالنقود إليه فيلتقطها بمهارة ويزحف تحت السيارات أحياناً لالتقاطها. ثم يحيي مجدداً برشاقة وينتقل إلى السيارة التالية. كان بعض السائقين والركاب يتجاهلونه، ولا ينظرون إليه حتى، ناهيك عن فتح النوافذ ورمي النقود.

حين يتحول الضوء من الأصفر إلى الأخضر، كان الجنرال يمارس استعراضه. بين الحين والآخر كان ينظر إلى السماء ويحييها. أما المغزى من أفعاله فلا أحد يعلم به، إلا هو نفسه في عالمه الغريب.

وحين يتعب من عمله المجهد، كان يتجه إلى المكان الذي ينام فيه تحت الجسر. هناك كان حراً في أن يغفو أو يجلس ليتطلع إلى ما حوله. كانت عيناه، وهما متوحشتان أحياناً وكسولتان أخرى، تراقبان السير الكثيف والناس العابرين. لم يكن هناك من يعرف ما الذي في ذهنه وهو يراقب بائع الأدوية المحاط بكل أنواع الناس الذي يستغلون تلك البقعة الاستراتيجية لعرض بضاعتهم. كانت الساحة الكبيرة الصلبة تحت الجسر تؤدي وظيفتها كسوق

مؤقتة مليئة بالكثير من الزبائن. أما الجسر البيتوني العريض فكان بمثابة سقف يحميهم من المطر والشمس الحارقة. كان الحمالون يستطيعون الجلوس هناك براحة، وكذلك يستطيع العاطلون عن العمل الاسترخاء. كما كان المكان مأوى للمشردين.

كان الجنرال ينهمك مع قطتيه، فيستند إلى الدعامات الحديدية للجسر وتروح القطتان تتصارعان وتلعقان قدميه ويديه.

"أنتما على عجلة دوماً للعق يدي حين تكونان جائعتين. "كانت ضحكته العالية يمكن أن تسمع فيتردد صداها في الفراغ. كان يضم القطتين بمحبة. : لا تلعقا. سرعان ما سوف نأكل شيئاً. حتى دون أن تلعقاني، ستحصلان على بعض السمكات بكل تأكيد. وعلى أي حال، فقد أنقذتكما من مقلب القمامة، لذا فإن مهمتي هي أن أعتني بكما. "هكذا كان يقول لهما.

وحين يحل الليل، كانت القطتان تنامان وقد التفتا من حول الجنرال، تحت الجسر، مع المشردين. كانوا ينامون بعمق وهدوء، حتى لو كانت السيارات، هناك عالياً فوق الجسر، تبقى طوال الليل وحتى الصباح وهي تمر مسرعة.

***

في يوم ذكرى عيد الاستقلال، كان مظهر الجنرال مختلفاً قليلاً. لقد عقد خرقة حمراء من حول رأسه ولم يرتد قبعة. وها هو وقد استبدل رمحاً من البامبو بعصاه وبدا عليه الوقار والاختلاف عن المألوف. وقف في وسط التقاطع بالضبط. حملت يده اليسرى الرمح بوضعية عمودية بينما راحت يده اليمنى تؤدي تحيات كاملة.

"أنت أيها الأحمق عديم النفع!" صرخ به سائقو السيارات بغضب، لأنهم كانوا مضطرين إلى الإبطاء لتجنبه.

سرعان ما حدثت زحمة في السير. كان الجنرال يذكر الناس بتمثال الجندي المجهول.

"أنت أيها المحارب لأجل الحرية أيها العجوز المجنون". هكذا راح يسمع المزيد من الشتائم من سائقين آخرين. ولكن الجنرال ثابر على الوقوف دون حراك في وضعية الاستعداد. كانت حبات العرق تجري فوق وجهه، وكان جسمه المغطى بمعطفه الثقيل، يغلي تحت حرارة الشمس ويتبلل بالعرق.

وفجأة من اتجاه زحمة السير، ظهرت دراجة نارية فوقها شرطي سير. مضى نحو الجنرال الواقف في هيئة الاستعداد متصلباً. في البداية كان شرطي السير غير راغب في مخاطبة الجنرال. كان قد سمح له ولفترة طويلة أن يلعب دوره، فلم يكن يسبب أي أذى. ولكن في هذه المرة لا بد من مخاطبته.

"اعذرني يا سيدي، أنت تسبب زحمة سير"، هكذا قال شرطي السير باحترام.

لا عجب أن شرطي السير قد أحس بعدم الارتياح حين واجهه جنرال يرتدي شرائط محارب من أجل الحرية ويحمل رمحاً في يده، وقد وضع أربع "نجوم" على كتفيه و"أوسمة" على صدره.

التفت الجنرال برأسه لينظر إلى الشرطي. كانت عيناه حمراوين شأن بذور شجرة "الساغا". تقلصت أمعاء الشرطي. لم يجرؤ على فعل أي شيء متهور. تراكمت الأسئلة في ذهنه. هل هذا الرجل مجنون أو هو حقاً محارب سابق من أجل الحرية؟ ولنقل إنه مجنون، فسيكون أمراً خطيراً جداً القيام بأي شيء بسبب رمح البامبو الذي يحمله.

"ألا ترى أن السير قد ازدحم يا سيدي؟ "سأله الشرطي محاولاً التحلي بالصبر. ولكن بدا أن الجنرال لا يسهل تليينه بالكلمات. كان على الشرطي أن ينتظر إشارة منه. وفي الوقت نفسه، كان يزن الأمور للوصول إلى أفضل حل. هل عليه استخدام القوة ووضع القيد في يديه؟

قال الجنرال فجأة: "أين هي زحمة السير؟" جعل الصوت الآمر قلب الشرطي يدق. أحس إحساساً غريباً لأنه كان يواجه حقيقة أن هذا الرجل المجنون له سحر شخصي لا يقاوم والأغرب أيضاً، فقد بدا وكأنه حقاً جنرال

يقف هناك في مواجهته.

حقاً تستطيع أن ترى ذلك بنفسك يا سيدي"، أجاب الشرطي برقة وبصوت خفيض.

سأل الجنرال بصوت كئيب عميق: "وأين مصدر المشكلة؟".

أجاب الشرطي بسرعة: "السبب أنك واقف في وسط التقاطع تماماً.

قهقه الجنرال: "ها ها ها .. لست أنا من يسبب زحمة السير. السيارات هي التي تسبب زحمة السير. السيارات تتزاحم في كل مكان. أصدر أوامرك إليها لتصطف في صف واحد.. واحد اثنان، هاهاها.".

سار الجنرال في المكان وقدماه تضربان الأرض بقوة.

قال الشرطي محاولاً تملقه: "علي أن أطلب منك التنحي جانباً يا سيدي، لأن الكثير من الناس في طريقهم إلى احتفالات ذكرى الاستقلال، وسيتأخرون.

"صحيح. حسناً. سأقوم بالتفتيش. إلى الأمام سر، واحد اثنان واحد اثنان".

مر الجنرال على السيارات واحدة واحدة ويده مرفوعة إلى رأسه محيياً. وحين وصل إلى السيارة الخامسة من الأمام، توقف مجفلاً. عَبر النافذة المفتوحة كان وجه رجل عجوز جالس في الداخل مرئياً بوضوح. كان الرجل العجوز يمد رأسه مبتسماً وهو يراقب تصرفات الجنرال.

كان أمراً صعباً على التصديق، ولكن الجنرال زأر فجأة كنمر جريح ورمى بالرمح بكل قوته. كان تسديده دقيقاً. تلوى الرجل العجوز في السيارة بينما انغرز الرمح في صدره. جحظت عيناه من الألم بينما اغتسل جسده بالدم.

"لقد انتظرت هذا طويلاً. كنت أبحث عنك منذ سنين! هذا هو يوم الانتقام! اللعنة عليك أيها الخائن!" زعق الجنرال وصرخ وركض على امتداد الشارع.

أصاب الفزع الناس. أصبح السير في حالة من الفوضى. كان الرمح قد أصاب مقتلاً من الضحية! والآن استل الجنرال مسدساً من تحت قميصه وراح يلوح به بجنون. كان الجميع يرتجفون خوفاً ويشعرون بالتهديد. وفجأة أزت ثلاث طلقات. من قتل أيضاً؟

وبثلاث رصاصات مزروعة في جسده ترنح الجنرال ثم انهار. وكانت بزته والنجوم الأربع على كتفيه وأوسمته قد تشربت كلها بالدم. كانت عيناه مغمضتين وتعبير هادئ يطغى على وجهه. لقد أصابت رصاصات الشرطي هدفها. وبعواطف مختلطة رفع مسدس الجنرال الذي هدد به حياة الناس.

كان مجرد دمية.

الخيبــــة

توماس مان

■ ت:عدنان حبال ■

أعترف بأن حديث ذلك السيد المجهول أربكني تماماً. وأخشى أن لا أستطيع صياغة أقواله الآن بطريقة تؤثر في الآخرين كما أثرت في ذلك المساء.. ولعل مفعولها يعود فقط إلى تلك المفاتحة الغريبة التي صدرت عن شخص مجهول تماماً لدي.

لقد مضى على ضحى ذلك النهار الخريفي الذي لفت فيه السيد المجهول نظري لأول مرة في ساحة "سان ماركو" حوالي الشهرين، وكانت الساحة على اتساعها لا تحتوي سوى عدد قليل من الناس الذين يتحركون هنا وهناك، لكن أعلاماً كثيرة أخذت ترفرف بفعل هواء البحر أمام ذلك البناء العجيب الملون الذي برزت أسواره المترفة الأسطورية، بزخارفها الذهبية، منفصلة بوضوح فاتن عن صفحة السماء الزرقاء المضيئة الناعمة، وأمام البوابة الرئيسية تجمعت أسراب كثيفة من الحمام حول فتاة تنثر على الأرض حبات من الذرة، كما اقتربت أسراب أخرى من جميع الجهات مسرعة نحوها، كان مشهداً ذا جمال من النوع الساطع الاحتفالي الذي لا يشبهه أي جمال آخر.

ولقد التقيت به هناك وبقيت وأنا أكتب أراه أمام عيني بوضوح كامل، كان بالكاد متوسط القامة يمشي مسرعاً حاني الظهر بينما أمسك بكلتا يديه عصا

على ظهره، يرتدي قبعة سوداء صقيلة ورداء صيفياً فاتح اللون وتحته سروالاً غامقاً مخططاً، ولسبب ما حسبته انكليزياً وأنه كان في الثلاثين من عمره، أو ربما في الخمسين، كان وجهه ذو الأنف الغليظ نسبياً والعينين الرماديتين المتعبتين، يبدو حليقاً بنعومة وقد تكونت حول فمه باستمرار ابتسامة غامضة حمقاء قليلاً، أحياناً فقط راح يجيل النظر فيما حوله بأن يرفع حاجبيه ثم يعود للتحديق في الأرض ويحدث نفسه بكلمات لا يسمعها غيره، يهز برأسه ويبتسم من جديد وبقي هكذا يقطع الساحة في الذهاب والإياب.

صرت منذ ذلك اليوم أراقبه باستمرار، فقد بدا لي أنه لا يهتم في هذه الدنيا أو يعمل بأي شيء غير المشي في الساحة ثلاثين وربما خمسين مرة متتالية، وسواء كان الطقس جيداً أو رديئاً، قبل أو بعد الظهر، دائماً وحده، ودائماً التصرفات الغريبة نفسها.

وفي ذلك المساء الذي أذكره الآن عزفت موسيقى فرقة عسكرية، وكنت قاعداً إلى طاولة صغيرة من تلك التي أخرجتها إدارة مقهى "الفلوريان" إلى الساحة مع كراسيها، ومع انتهاء الحفل الموسيقي وبداية تبعثر الجمع الغفير من الناس، اتخذ السيد المجهول وهو يبدو شارد الذهن مكاناً إلى طاولة فارغة قريبة مني، ومضى زمن وأخذ السكون يخيم باتساع على المكان وقد صارت الطاولات كلها تقريباً فارغة بينما تمركز الهلال تماماً فوق جبهة "سان ماركو" وطلعتها البهية" رحت أقرأ في جريدتي معطياً ظهري لجاري قاصداً أن أدعه وشأنه، ولكن ما أن استدرت نحوه قليلاً لأنني لم أعد أسمع صوت أية حركة تصدر عنه، حتى أخذ فجأة يتكلم، سألني بلغة فرنسية رديئة:

-هل أنت في البندقية لأول مرة يا سيدي؟

وعندما جهدت في الإجابة عن سؤاله بالإنكليزية، انطلق يتابع حديثه معي بلغة ألمانية سليمة خالية من أية لهجة عامية، وبصوت منخفض ومبحوح حاول دائماً إنعاشه بكحات قصيرة.

-أنت ترى كل شيء هنا للمرة الأولى أليس كذلك؟ وهل صدقت توقعاتك؟ أو تم تجاوزها ربما للأفضل؟ آه، أنت لم تتصورها أجمل مما هي

عليه؟ هل هذا هو الواقع؟ أنت لا تقول ذلك ليس فقط من أجل أن تبدو سعيداً ومحسوداً.؟

ثم أسند ظهره للخلف وراح يتأملني وهو يرمش سريعاً بعينيه ويرسم على وجهه تعبيراً يستحيل تفسيره ودامت الاستراحة وقتاً طويلاً، دون أن يعرف أحدنا كيف يتابع هذا الحديث الغريب النادر وما أن هممت بالنهوض حتى سارع ينحني أمامي ويسألني بهدوء وإلحاح متكئاً بيديه على عصاه؟

–هل تعرف يا سيدي ما هي الخيبة؟ ليس بالمعنى الافرادي الصغير للفشل أو ارتكاب الخطأ، بل أقصد الخيبة الكبرى، الخيبة الشاملة التي تركب شخصاً في كل شيء طوال الحياة، أنت لا تعرفها حتماً، لكني لا أنكر أنني عشت معها منذ شبابي، فجعلتني وحيداً تعيساً وغريب الأطوار، كيف تستطيع يا سيدي أن تفهمني؟ لكنك ربما فعلت إذا سمحت لي أن أرجوك الإصغاء إلي دقيقتين، ذلك لأن إمكان سردها يعني سرعته أيضاً دعني أولاً أذكر أنني نموت في مدينة صغيرة وفي بيت كاهن سيطر على أرجائه النقية جداً تفاؤل مدرسي شجوي من الطراز القديم لم يتنفس المرء فيه إلا جواً متفرداً خاصاً صنعه وعظ المنابر على مر العصور من تلك الجمل الكبيرة حول الخير والشر، الجمال والقبح، هذه الجمل التي أكرهها لأنها ربما كانت هي وحدها السبب في كل ما عانيت.. تكونت الحياة بالنسبة لي من مجرد كلمات كبيرة لأنني لم أعرف شيئاً منها سوى ما أعادت تلك الكلمات ترديده في داخلي من هواجس مفزعة وتافهة توقعت من البشر أما الخير الإلهي أو الشر الشيطاني الرهيب، توقعت من الحياة الجميل الفاتن أو القبيح الشنيع ملأتني رغبة في ذلك كله قبعت جنباً إلى جنب مع شوقي العميق المتردد الخائف إلى الحقيقة البعيدة إلى تجربة حياتية ما بصرف النظر عن نوعها، إلى السعادة الرائعة المسْكره كما إلى المعاناة الفظيعة التي لا توصف.

إنني أتذكر يا سيدي بوضوح حزين أولى خيبات حياتي وأرجوك ملاحظة أنني لا أقصد بالخيبة فلول أمل من الآمال الحلوة بل أعني حلول كارثة إن صح التعبير، كنت طفلاً تقريباً عندما شب في بيت أهلي حريق ليلي وراحت

ألسنة النار تتسلل خفية وتتمدد حولها، حتى التهمت الطابق الصغير ووصلت باب غرفتي وأوشك السلم الخشبي على الاحتراق أيضاً، كنت أول من اكتشف الكارثة وأعرف أنني اندفعت خارج البيت وأنا أطلق الصرخة تلو الصرخة: إنها تحترق.. إنها تحترق.. إني أتذكر هذه الكلمات الآن بدقة متناهية وأعرف أي شعور كان المصدر الذي يطلقها، ولو أنه لم يصل تماماً إلى درجة الوعي، إنه كما أحسست: حادثة احتراق داخلي، وأنا أعيش الآن هذه الحادثة وأتساءل: ألم تصبح أفظع مما كانت عليه؟ وهل هذا هو كل شيء؟ الله يعلم أنها لم تكن حادثة صغيرة أو تافهة، لقد تهدم البيت بكامله من الاحتراق وأنقذنا حياتنا بجهد كبير وخطر محدق عظيم، وأصبت أنا بحروق صعبة تماماً، وربما كان أيضاً غير صحيح القول بأن مخيلتي جارت على الأحداث وظلمتها عندما رسمت لحريق بيت أهلي صورة أكثر بشاعة، لكن هاجساً خفياً مبهماً وصورة بلا لون وبلا شكل لشيء أكثر فظاعة بالفعل بقيا في داخلي، وبدت الحقيقة بالمقارنة معهما كامدة باهتة.

كان الاحتراق تجربتي الحياتية الكبرى الأولى وقد كانت خيبة أمل رهيبة.. لا تخشى يا سيدي أن أتابع حديثي وأروي لك خيباتي الأخرى أكتفي بالقول إنني وبحماس بائس قد غذيت توقعاتي النبيلة السامية من الحياة بآلاف الكتب، لأعمال الشعراء، آه يا سيدي، لقد تعلمت أن أكره هؤلاء الشعراء الذين يكتبون كلماتهم الكبيرة على الجدران كلها ويفضلون رسمها، بعصاً خشبية سوداء مأخوذة من بركان فيزوف، على صفحة السماء، بينما لم أستطع أنا إلا أن أحس كل كلمة كبيرة منها كذبة وافتراء. لقد غنى لي شعراء حماسيون بأن اللغة فقيرة بالنسبة لهم. آه. يدعون أنها فقيرة ولكن لا يا سيدي أنا أعتقد أن اللغة غنية بل ثرية بلا حدود مقارنة مع بؤس الحياة وضيق أفقها.

إن للألم حدوده فهو ينتهي جسدياً بالإغماء ونفسياً بالبلادة. وكذلك الأمر بالنسبة للسعادة لكن حاجة الإنسان للتعبير والاتصال اخترعت أصواتاً تقع خارج هذه الحدود. هل أنا يا ترى السبب؟ هل يدخل عندي فقط مفعول كلمات معينة بطريقة ما عبر النخاع الشوكي من الأعلى إلى الأسفل؟ بحيث تثير في

داخلـي هواجس عن تجارب حياتيـة لـم تحـدث قط؟ لقد خرجـت إلـى معترك الحيـاة مملـوءاً بالرغبـة فـي تجربـة أو مغـامرة تنسـجم مـع توقعـاتي العظمـى.. فليساعدني الله. إذا لم يكن لي في ذلك نصيب، لقد همت على وجهي قاصداً زيارة الأماكن الأكثر شهرة ومديحاً على الأرض، كي أنضم إلى تلك المنجزات الغنية التي ترقص البشرية حولها بأكبر الكلمات لقد وقفت أمامها وقلت لنفسي إنها جميلة ولكن ألم تصبح أجمل؟ وهل هذا كل شيء؟

ليس عندي إحساس بالمعطيات الواقعية وربما يقول ذلك كل شـيء. في مكان ما من هذا العالم وقفت ذات مرة على جبل أطل منه على هوة سحيقة ضـيقة. كانـت جـدرانها الصـخرية عاريـة وعموديـة، وفـي الأسـفل كانـت الميـاه تهـدر عنـد مرورهـا بالكتـل الصـلبة. نظـرت إلـى تحـت وفكـرت: مـاذا لـو أننـي سـقطت؟ وكـان عنـدي مـن الخبـرة مـا يكفـي لأجيـب بنفسـي: إذا حـدث ذلـك فسأقول لنفسي: ها أنت ذا تسقط، وهذا أمر واقع ولكن ما معنى ذلك يا ترى؟ هل تريد أن تصدق أنني عشت بما يكفي كي أشارك الآخرين الكلام؟

أحببـت فتـاة قبـل سـنوات وهـي مخلـوق ودود ونـاعم، تمنيـت أن أحيطـه بحمايتي وأمسك بيده في الحياة لكن البنت لم تحبني ولم يكن الأمر عجيباً، لأنها سمحت لآخر بحمايتها. فهل ثمة تجربـة أكثر إيلامـاً؟ هل هناك شـيء أشد وخزاً من هذه المحنـة التي امتزجت بلذة حسية تعيسـة؟ لقد قضيت ليالي عديدة مفتوح العينين. لكن الأكثر حزناً وتعذيباً من كل شـيء هو الفكرة القائلة إن هذا هو الألم العظيم... وها أنا ذا أعانيه الآن. فما هو هذا الألم يا ترى؟ هل ضروري أن أحدثكم عن سعادتي؟ لأنني كنت قد جربتها وخيبتـي أيضـاً؟؟ لا حاجـة لـذلك، وعلـى كـل حـال فهـذه مجـرد أمثلـة سـمجة لا توضـح لكـم أن الحيـاة بكاملهـا وبشـمولها، بمسـيراتها الوسـطية والرتيبـة الكامـدة.. قـد خيبتنـي وخيبتني وخيبتني.

لقد كتب الشاب فيرتر (بطل إحدى روايات غوته– المترجم) مرة: ما هـي ماهية الإنسان نصف الإله المعظم؟ ألا تنقصه تلك القوى الخفية كلما اشتدت حاجتـه إليهـا؟ وعنـدما يحلـق فـي ملكـوت المتعـة أو يغـرق فـي بئـر العـذاب ألا

يستوقف في الحالتين ويعاد إلى الوعي البارد البليد وهو يتشوق لأن يذوب في خضم اللا نهاية الغزير. كثيراً ما أتذكر اليوم الذي نظرت فيه إلى البحر أول مرة. البحر كبير، البحر واسع، وامتدت نظرتي من الشاطيء إلى أبعد ما تستطيع وصوله، تمنيت أن أتحرر، ولكن لم يكن هناك غير الأفق لماذا يكون لي أفق؟ لقد أردت من الحياة لا نهايتها، وربما كان أفقي أضيق من آفاق غيري من البشر؟ لقد قلت إن ما ينقصني هو الإحساس بالوقائع. ولكن هل أحس بالواقع أكثر مما يجب؟ ألن أستطيع قريباً الاستمرار؟ هل سأكون منتهياً أسرع من المعتاد؟ ألا أعرف السعادة والألم إلا بأدنى وأحد درجاتهما وأكثرها ضحالة وميوعة؟ أنا لا أصدق ذلك ولا أصدق البشر باستثناء تلك الإقليمية منهم التي تقبل، فقط بدافع الحياة، قراءة الكلمات الكبيرة للشعراء.. وهذا طبعاً جبن وكذب.. هل لاحظت يا سيدي بالمناسبة أن ثمة بشراً يطفحون غروراً ويتحرقون شوقاً إلى أن يحترمهم الآخرون علنا ويحسدوهم سراً وأن هؤلاء البشر يدعون أنهم لم يجربوا في حياتهم سوى الكلمات الكبيرة عن السعادة، وليس عن البؤس؟

لقد حل الظلام يا سيدي وأنت لم تعد تصغي تماماً إلي؟ ولهذا أريد أن أعترف اليوم ولو مرة واحدة أنني أنا أيضاً حاولت في السابق مشاركة هؤلاء البشر كذبتهم، كي أظهر سعيداً أمام نفسي وأمام الآخرين ولكن مضت الآن سنوات على انهيار هذا الغرور وصرت بعدها وما زلت وحيداً بائساً وغريب الأطوار أحياناً، لا أنكر ذلك أنها هوايتي المفضلة أن أتأمل سماء الليل المرصعة بالنجوم أليست هذه أفضل طريقة للابتعاد عن الأرض والحياة عليها؟ وربما كان مغفوراً لي أن أحاول بها حماية هواجسي على الأقل..

أما مسألة أن أحلم بحياة متحررة تتبلور فيها الحقيقة داخل هواجسي الكبرى دون بقايا الخيبة المؤلمة المعذبة؟ أن أحلم بحياة لم يعد لها أفق؟ فأنا أحلم هكذا يا سيدي وأنا انتظر الموت، آه. إنني أعرفه تماماً، إنه الخيبة الأخيرة.. أهذا هو الموت؟ أقول لنفسي في اللحظات الأخيرة ها أنا ذا أجربه.. (ما هو هذا يا ترى؟).

■ concents ■

لكن الطقس صار بارداً في الساحة يا سيدي وأنا قادر على الإحساس بذلك حوح.. سأنصرف متمنياً لك الأحسن..

✍

* توماس مان في سطور

ولد توماس في 1875/6/6 في لوبيك من أب ألماني وأم برازيلية رحلت بعد وفاة الأب إلى ميونيخ عام 1893 مع أطفالها الأصغر ولحق بها بعد عام ولداها الكبيران هاينريش وتوماس مان. وبينما عمل توماس متطوعاً في إحدى شركات التأمين ضد الحريق، كان أخوه الأكبر هينريش قد كتب ونشر باكورة أعماله الأدبية، وتبعه توماس عام 1901 بإصدار رواية سقوط عائلة التي دأب عدة سنوات على كتابتها في مجلدين، والتي كانت سبب شهرته العالمية، وقد طبعت ووزعت عام 1910 للمرة الخمسين، وحصل بها أيضاً عام 1929 على جائزة نوبل للآداب.

وبعد مقاومته الشرسة للنظام النازي الدكتاتوري اضطر للهجرة عام 1933 وأقام في سويسرا ثم في أميريكا حيث حصل على الجنسية فيها عام 1944 باعتباره لاجئاً سياسياً، بشكل مؤقت.. بناء على طلبه.

من أهم أعمال توماس مان الأدبية الأخرى التي رسخت مكانته كأحد أكبر وأهم كتاب القرن العشرين هي رواية: جبل السحر.. التي صدرت عام 1924 وكذلك ملحمته يوسف وأخوته عام 1933 ثم دكتور فاوست 1947 التي جابه فيها التطورات السياسية في ألمانيا بعد الحرب. ورفض بعناد أن يعود إلى وطنه معتبراً أنه ما زال محتلاً ومعترفاً بأنه عاجز عن المساهمة في تحريره فهو لا يملك سلاحاً غير الكتابة، التي لم تعد في رأيه كافية لتحرير أوطان احتلتها المدافع، والقنابل والطائرات.. لم يعتقد توماس مان بأن شعباً خضع اثنتي عشرة سنة للقهر والتعسف النازي قادر على التحرر من نير الاحتلال الإمبريالي الأميركي، ولهذا بقي بعيداً عن وطنه، وعندما كره أميريكا وأثارت وحشيتها في اذلال الشعوب سخطه وغضبه، هاجر منها أيضاً عام 1952 إلى سويسرا وعاش في قرية قرب زيوريخ تدعى كيلش بيرغ وكتب أعمالاً متميزة كثيرة منها رواية اعترافات المحتال فيليكس كرول ورواية المخدوعة والقسم الأول من مذكراته.

واجه مان حملات نقدية لاذعة بسبب تصريحه أثناء زيارته الأولى لألمانيا بعد الحرب أنه سيبقى في المهجر ولا يريد أن يعيش في وطنه المحتل وناصبه الكثيرون العداء ومنهم الشاعر المشهور برتولت بريخت الذي دعاه إلى العيش في الجزء الشرقي في ألماني بعد تأسيس دولة ألمانيا الديمقراطية الاشتراكية، لكن مان رفض ذلك أيضاً ووصف السوفييت

السابقين بأنهم محتلون مثل الأميريكان سواء بسواء. (علماً بأن خصومه اتهموه أكثر من مرة بأنه شيوعي.

قال في آخر زيارة قام بها إلى مدينة لوبيك مسقط رأسه في ألمانيا قبل وفاته في مدينة زيوريخ في 1955/8/12 قال لزوجته:

نعم أنا ألماني لكني ألماني – عالمي، إنني رسول الحضارة الألمانية إلى العالم، وسأبقى أميناً على هذه الرسالة في السنوات القليلة الباقية من حياتي..

قصــائد مــن شــعر

ليوبولد سيدار سينغور

■ ت: وفاء شوكت ■

ولد ليوبولد سيدار سينغور(1906-2001).في مدينة "جوال" الصغيرة على بعد مائة كيلو متر تقريباً جنوب "داكار"، وهو صانع استقلال السنيغال الماهر وقد أصبح رئيسها الأول.

تغوص أصول شعره في المناظر الطبيعية وأنغام وأساطير طفولته الإفريقية التي يعيد سحرها بغنائيةٍ تَخْلِق وحدة العالم ثانيةً. كما يحتفظ هذا الشعر الإفريقي العميق بسِمة الإنسانية الغربية، التي اكتشفها شاعرنا خلال دراساته العليا في باريس.

من مؤلفاته:

. أناشيد الظلام (1945).

. القرابين السود (1948).

. أغانٍ لِنابيت (1949).

. إثيوبيات (1956)

. ليليّات (1961).

. رثاء الصابيات (1969).

. رسائل شتوية (1973).

***

حديقة فرنسا

حديقة هادئة،
حديقة وقورة،
حديقة عيناها مسدلتان مساءً
للّيل،
الآلام والشائعات
كل كروب المدينة المدوِّية
تصل إليَّ، منزلقة على السطوح الملساء،
تصل إلى نافذتي
المائلة، تخفِّف من حدتها أوراق رقيقة وناعمة ومتأمِّلة.

أياد بيضاء،
إيماءات رهيفة،
إيماءات مسكِّنة.
لكن نداء التام . تام
الواثب
عبر الجبال
و
المحيطات،
من الذي سيهدِّئ، قلبي،

عند نداء التام . تام،

الواثب،

العنيف،

المُضَايِق؟

(أشعار غير مطبوعة).

امرأة سوداء

يا امرأة عارية، يا امرأة سوداء
ترتدين لونكِ الذي هو الحياة، وشكلك الذي هو الجمال؟
لقد كبرتُ في ظلك؛ وكانت نعومة يديك تعصب
عينيّ.

وها أنا في "قلب الصيف" في "الظهيرة"، اكتشفِك أيتها الأرض
الموعودة، من أعلى ممرٍ جبلي متكلِّس
ويصعق جمالكِ صميم فؤادي، مثل وميض عُقَاب.

يا امرأة عارية، يا امرأة غامضة
ياثمرة ناضجة ذات لحم ركين، نشوة النبيذ الأسود القاتمة، الثغر
الذي يجعل ثغري غنائياً
سافانا آفاقها صافية، ترتعش
لمداعبات "رياح الشرق" المتيَّمة.

■ concents ■
تام . تام منقوش، تام . تام ممدود يزمجر
تحت أصابع "المنتصر"
صوتكِ الرَّنانْ الخفيض هو أغنية "المحبوبة" المرهفة.

يا امرأة عارية، يا امرأة غامضة
الزيت الذي لا يغضِّنه أي هبوب، الزيت الهادئ على خاصرتيّ الرياضي،
على جنبيّ أمراء "مالي".
غزالة ذات القيود السماوية، واللآلئ نجوم على ليل بشرتك.
لَذّات الألعاب الفكرية، بريق الذهب الأحمر على بشرتكِ
التي تتموج
في ظل شَعْرِك، يستضيء جَزَعي على ضوء شموس عينيكِ القادمة.

يا امرأة عارية، يا امرأة سوداء
أغنِّي جمالك الزائل، الشكل الذي أثبِّته في "الخالد"،
قبل أن يحولك "القدر" الغيور إلى رمادٍ لتغذية
جذور الحياة

من أناشيد الظلام .

ليلـــة إفريقـــية

هاهو القمر المتعب يميل نحو المجرى البحري الهادئ.
هاهي القهقهات تهدأ والرواة أنفسهم

يحرِّكون رؤوسهم برفقٍ كالطفل على ظهر أمه.
هاهي أ قدام الراقصين تثقل، وتثقل ألسنة الجوقات المتناوبة.

إنها ساعة النجوم واللَّيل الذي يحلم
ويتَّكئ على تلة الغيوم هذه، المختالة بمئزرها الحليبي الطويل
وتشع أسطح الأكواخ برقة. ماذا تقول، سراً، للنجوم؟
في الداخل، تنطفئ نار الموقد في أُلْفَةِ الروائح الحِرِّيفة والعذبة

– من أناشيد الظلام .

صلاة الطفل الزنجي الصغير

** قصيدة للشاعر غي تيروليين، استشهد بها ليوبولد سيدار سينغور، في كتابه مختارات من الشعر الحديث الزنجي والمدغشقري، المكتوب باللغة الفرنسية.**

إلهي، إني تعبٌ جداً،
وُلِدْتُ تعباً،
ومَشيتُ كثيراً منذ صياح الديك،
والتلّ الصغير[27] الذي يقود إلى مدرستهم عالٍ جداً،
إلهي، أرجوك، لا تدعني أذهب إليها أبداً!..
أريد أن أتبع والدي في مجاري السيول النديَّة

---

[27] *التل الصغير: في جزر الأنتيل*

فيما لا يزال الليل يخفق في غموض الغابات
حيث تنزلق الأرواح التي يأتي الفجر ليطردها.
أريد السير وقدماي عاريتان في الممرَّات الحمراء الضيِّقة
التي تحرقها لُهُب الظهيرة.
أريد النوم وقت قيلولتي عند أقدام أشجار المانجو الثقيلة؛
أريد أن أستيقظ
عندما تَجْأَر هناك صفارة البِيض
والمعمل
على مدى من القصب
كمركب مربوط إلى المرساة،
يتقيَّأ في الحقول طاقمه الزنجي...
إلهي، لم أعد أريد الذهاب إلى مدرستهم.
أرجوك، لا تدعني أذهب إليها.
يقولون إنه يجب على الطفل الزنجي الذهاب إليها
كي يصبح مماثلاً لسادة المدينة،
السادة بمعنى الكلمة.
إنني أفضِّل التسكّع بمحاذاة معامل السُّكَر
حيث الأكياس المنفوخة
التي يملؤها سكَّرٌ أسمرٌ مثل جِلدي الأسمر.
أفضل الساعة التي يتكلَّم فيها القمر العاشق
بصوت منخفض في آذان أشجار جوز الهند المائلة،

وسماعَ ما يقوله في اللَّيل
الصوت المبحوح لعجوز يحكي وهو يدخِّن،
قصص "زامبا" و"الأرنب المكَّار".
والعديد جداً من الأشياء أيضاً
غير الموجودة في الكتب.
الزنوج، كما تعلمون، لم يفعلوا سوى العمل الكثير.
فلماذا، يجب، زيادةً على ذلك، الدراسة في الكتب
التي تحدِّثنا عن أشياء لا تخصُّنا هنا إطلاقاً؟
ثم إنَّ مدرستهم حزينة جداً، حقاً.
حزينة مثل سادة المدينة،
هؤلاء السادة، بمعنى الكلمة
الذين لم يعودوا يعرفون الرقص، مساءً، على ضوء القمر،
الذين لم يعودوا يعرفون المشي على لحم أقدامهم،
الذين لم يعودوا يعرفون رواية القصص في السهرات،
إلهي، لم أعد أريد الذهاب إلى مدرستهم!

♫ ♫ ♫

قصيدتان من استراليا

لِـــسْ مــوراي

■ ت: حسن ناصر

* لس موراي هو الأكثر حظاً من الشهرة والتقدير بين شعراء أستراليا الأحياء وربما شعراء الإنكليزية الأحياء. يقول ديريك وولكوت إن في شعر موراي ما لا يمكن أن تجده في شعر أي شاعر آخر يكتب بالإنكليزية.

شاعر عاش حياة تمردية نوعاً ما لكنه معتز بقرويته، ما زال يسكن الريف حتى هذه اللحظة، عانى لفترة طويلة من الكآبة التي ألقته في غيبوبة دامت سنوات. عاد موراي إلى نشاطه الأدبي في ما أسماه هو (ما بعد الحياة) صاعقاً بعد حصوله على جائزة اليوت الشعرية وحصوله على لقب شاعر البلاط بعد رحيل ستيفن سبندر.

لعل الطاقة الشعرية الهائلة التي يتحكم موراي بتوجيهها لفحص اللحظات الثانوية العابرة واستنطاقها شعرياً، تكمن وراء تعامله الفذ مع اللغة، حسه اللغوي الهائل يجعله يقول في واحدة من أهم طروحاته: إن النثر كتابة فكرة معينة أما الشعر فهو التفكير كله!

*قدرة الاختزال البلاغي (لا تعني البلاغة هنا لغة الأدب المتعالية أو اللغة المصدرية) تمكنه من القبض على روح اللحظة حتى لو لم يكن هناك حدث مهم، حميميته وعدم انسياقه وراء اللغة العامة يصنعان منه شاعراً استثنائياً مثيراً للجدل في معظم قصائده.**

***

الشاحنة المشتعلة

((إلى السيدة مارغريت ويلتون))

بدأ كلٌّ شيء فجراً بطائرات مقاتلة،
طلعت من جهة البحر، ومع هذا لم تُشرق
عبرت الحاجز الرملي، واحدة، واحدة، واحدة
قدمت بسرعة خاطفة، حتى أن قوارير الفخار
التي أسقطها الاهتزاز من رفوف المطبخ
كانت لما تزل تدور في الهواء
حين اختفى ضجيج الغارة
طلعت من جهة البحر وألقت
على سطوحنا أعمدة من الرصاص
أطلقتها مدافع رشاشة
بصقت الشبابيك زجاجها، شبَّ الحريق فجأة في شاحنة
إلى الخارج قفز سائقها، لكن الشاحنة استمرت في السير
تتهاءل النيران فيها
متعثرةً بأبواب البيوت في شارعنا
تتقدم... تتقدم
باسم كلّ حق عرفناه في هذه المدينة، وكل عدل معروف
في هذا العالم، كان عليها أن تقف.

ينحرف سيرها لتصطدم بجدار بناية!
تتحوّل إلى هشيم بفعل قوة اللهيب الخالصة!
كانت الحرارة تلتهم جسدها ومعدنها برمته
لكنها لم تكن لتتوقف.
كلُّنا، نحن الذين عرفنا مكاننا، وتذكّرنا صلواتنا
أمسكنا بسياج الشرفة وحافات الشبابيك
متوسلين –بصوت يخرج من بين أسناننا المصطكة
إلى الشاحنة من أجل أن تكف عن تقدمها
أن تعبرنا عاصفتها، أن تختفي
أن تضربنا، المهم أن ينتهي الأمر
بعد ذلك رأينا أولاد شارعنا الهائجين يركضون في أعقابها
كلما تبعوها يقفزون فرحاً، كلّما زحفت إلى الأمام،
مع ملاحقتهم لها، مبتهجين، كانت تتابع زحفها
غطاؤها ينصهر الآن، وهيكل سقفها قفص مزقته غوريلات اللهب
استمرت تتقدم عابرة سكة الترام
تعبر الكنيسة، تعبر آخر الشبابيك المشتعلة
وبعدها تعبر إلى خارج العالم
تأخذ معها الراكضين في أعقابها

*

قوس قزح عادي تماماً

العالم يدور حول (ريبنز)
والنحيب يدور حول (لورنزينيس)
عند (تترسالز) الرجال يشيحون بأبصارهم عن قوائم الأرقام
عاملو البورصة ينسون قطع الطباشير في قبضاتهم
رجال يحملون الخبز في جيوبهم، يغادرون النادي اليوناني:
هناك رجل يبكي في (مارتن بليس)
ولا يتمكنون من إسكاته.
العربات في شارع جورج تحتشد ممتدة
لنصف ميل، ناشفة من الحركة، الجموع تتكلّم بفضول
جموع أخرى تتقدم مسرعةً، كثيرون يسيرون في الشوارع
الخلفية، والتي كانت رئيسية مزدحمة قبل دقائق، يشيرون:
هناك رجل يبكي في (مارتن بليس)
لا يتمكنون من إسكاته.
كان الرجل محاطاً بالناس، الرجل الذي
لم يقترب منه أحد، بكل بساطة ينتحب
ولا يريد كتم نحيبه، يبكي
ليس كطفل، ليس كالريح، كرجل
يبكي بوتيرة هادئة، لا يلطم صدره،
ولا يشهق بصوت عال، تلك كانت كرامة نحيبه.
يصدنا عن الدخول في فضائه، بالفراغ الذي صنعه حوله

في سطوع الظهيرة، في مخمّس أحزانه،
مرتدو الزي الموحّد في الصفوف الخلفية من الجمع، والذين حاولوا
القبض عليه، نظروا إليه وشعروا، لدهشتهم، بأنهم يتطلّعون مأخوذين
إلى الدموع كما يتطلّع الأطفال مأخوذين إلى قوس قزح.
سيقول البعض، في أعوام ستأتي، إن هالة أو قوة
كانت تنتشر حوله، لا شيء كهذا.
سيقول البعض إنهم كانوا مصعوقين، وكانوا سيسكتون بكاءه
لو كانوا هناك،
الرجولة الصلبة، التحفظ الصارم، الأكثر رهافة بيننا.
يهتز بصمت، محترقاً بحياد الناس غير المتوقع
البعض ممّن يظنون أنفسهم سعداء، يتصايحون من بين العابرين
أصغر الأطفال فقط، وكما لو كانوا يتطلّعون إليه من النعيم
اقتربوا منه، وجلسوا عند قدميه مع الكلاب والحمامات المُغبرة.
هراء، يقول رجل يقف قريباً منّي
ويكمم فمه كما لو أنه يوقف قيئاً.
أرى امرأة تشرق، تفتح ذراعيها
وتهتز متقبلة هبة النحيب، كثيرون تبعوها
وتقبلوا الهبة أيضاً.
انتحب البعض لمجرد القبول، وامتنع البعض عن النحيب
خائفين من أي نوع من الموافقة.
لكن الرجل المنتحب، مثل الأرض لا يطلب شيئاً

الرجل الذي ينتحب يتجاهلنا ويواصل بكاءه بوجهه المتشنّج
وجسده العادي
ليست كلمات لكنها حداد، ليست رسالة لكنه الحزن
حزن صلب مثل الأرض، ممتد حاضر مثل البحر
حين يتوقف عن النحيب، ببساطة أيضاً يمشي بيننا
ماسحاً وجهه بوقار رجل كان ينتحب، والآن
أنهى نحيبه، متملّصاً من مريديه، أسرع الخطى
باتجاه ((شارع بت))

♫ ♫ ♫

ابتهالات
من التراث الشركسي
عن : شـنغوازة

■ ت. شفيق إسماعيل ■

الخطوات الأولى للطفل.

من الأعراف الشركسية والعادات القديمة إقامة حفلة بمناسبة وقوف الطفل على رجليه وسيره بضع خطوات. فتقام حفلة من أجل هذه المناسبة في دار أهل الصغير. فيذبح تيس أو خروف وتجهز صينية كبيرة من الحلاوة الشركسية، ويتم دعوة النساء وتقدم لهن وليمة بهذه المناسبة السعيدة، فتدعى النساء من الأقرباء والأهل والمعارف، ومن القرى الأخرى، فيأتين ملبيات، والجدير بالذكر أن هذه الحفلة نسائية لا يحضرها الذكور، وتخصص للدعاء.

ميما، ميما الصغير ابني
ميما ميما الجديد شمسي
أدعوا الله تعالى بهذه المناسبة
لك يا ميما الصغير طوال العمر
انظر إلى جدك ذي الشاربين
سيغدو لك شاربان مثله
ميما ميما الصغير ابني

ميما ميما الجديد عسلي الطيب
غير شوارب جدك
آمل لك الخير من الله طوال العمر
نهض جدك إلى البقرة
وفي نيته ذبح البقرة
ميما ميما الصغير ابني
ميما ميما الجديد عمري
أراك وأنت جالس على فرسك مع بنت الجيران
أدعو أن أراك دائماً ذا حظ وفير
جدك وجدتك يؤكدان
ويقولان لوالدك بأنك مختلف عن الآخرين
ميما ميما الصغير ابني
ميما أدعو الله أن يبقيك في نظري،
يتعجل ويتلهف لرؤيتك
أبوك ذو الشارب ينظر إليك
ميما ميما دعه ينمو يا رب
ميما ميما اجعله يصبح ذا مكانة
اعهده بعنايتك
ليصبح رجلاً مقداماً شجاعا
ميما ميما الصغير شمسي
ميما ميما الجديد قمري

أدعو الله أن لا تواجه عدواً

وأن تعيش بأمان

وأن يجعل كلبك طيباً

وفرسك مطيعا

وأن يمدحوا ما تقوم به

ويطلبوا بضاعتك وصناعتك

ويبقيني الله لأراك كثيرا

وإنها فرحتي اليوم

جيراننا يدعون لنا

تلعب معك خالتك

ويبقيك الله بسعادة دائمة كسعادتنا

هذه الأدعية والابتهالات يدعون بها للصغير، وهم يسيرون بخطوات في مثل هذه المناسبات، ويحضرها الصغار ويصفقون ويكونون سعداء ومسرورين.

ابتهالات للعروس:

يا الله

هذه العروس الصغيرة

التي دخلت هذه الدار

اجعل من خرجت من عندهم بخير

واجعل من دخلت عندهم بخير

واجعل حياتها المقبلة بخير

أدعوك يا رب
يا الله
وحد كلمتيهما وحياتهما
وأبعد عنهما المرض والأذية
وأبعد عنهما الحزن وسيء الكلام
واجعل أمورهما ميسرة
وأبعد الأمور السيئة عنهما
ولا تجعل أي خلاف بينهما
يا الله
أدعوك أن تجعلهما عائلة سعيدة
أدعوك يا رب
يا الله
اجعل سيرتهما سيرة حسنة
ولا تجعل سيرتهما سيئة
من يخرج منهما يترك خيراً بمنزله
والداخل يجعل فيه خيراً
يا الله
اجعلهما ممن لعائلاتهم شهرة
واجعل مثل هذه الأسرة ذائعة الصيت
اللهم اجعلهما أسرة كبيرة
أدعوك يا رب

يا الله

اجعل أرضية منزلهما كالسرير

واجعل موقدهما مرتفعاً

وباقي الأشياء ذات قيمة ويسر

واجعلهما بصحة جيدة

واجعل ما تلبسه وتستعمله من صنعها

يا الله

أدعوك بجعلهما عائلة كبيرة

أدعوك يا رب

يا الله

اجعل كلامها سريعا كنقر الدجاج

واجعل كلامها هادئاً كهدوء الخروف

واجعل منزلها جميلاً مرتباً

ولا تجادل في أمور المشورة

ومنفذة لما يوصى لها

واجعلها تحب الأثاث

واجعلها تحب الجميع دون توقف

يا الله

اجعلها مرتاحة وذات عمر مديد وحظ سعيد

أدعوك يا رب

يا الله

اجعل أرضية منزلهما كالنحاس
وعتبة بابهما كالفضة
وجدرانه كالذهب
وسقفهما يتناثر منه الماس والجواهر
يا الله
اجعلهما بخير
أدعوك يا رب
يا الله
يا قادر على كل شيء
هذه صاحبة الدار
اجعلها أينما مدت يدها تكون بخير
اجعل عرائسها الصغيرة يعاملوها كالأميرة
واجعلها كالحماة الحكيمة
وتعيش معهم
كلامها طيب وتأكل معهم ما يأكلون
يا الله
اجعلهم من البداية بسعادة دائمة
أدعوك يا رب
يا الله
هذا الشاب هو العريس
معروف من قبل أناس كثر

من لا يعرفه شخصياً يسأل عنه
اجعل كلمته مسموعة في البلاد
واجعل أسرته سعيدة
أدعوك يا رب
يا الله
اجعل نفسيتيهما ورغباتهما خيرة
واجعل ذكرهما طيباً ونقياً
واجعل الأمكنة التي يصلونها خيرة طيبة
يا الله
اجعلهما سعيدين
أدعوك يا رب
يا الله
هذان العروسان الاثنان
اجعل منهما ذرية كثيرة
اجعلهما بصحة جيدة
ولا تحل بهما مشكلة
ولا تصدر عنهما أية مشكلة
أدعوك يا رب
يا الله
اجعل أسرتي العروسين الجديدين
اجعل قرابتهما بخير وسعادة

واجعلهما يشاهدا أولادهما سعداء
أدعوك يا رب
يا الله
يا من كلمته تنفذ ولا ترد
اجعل حياتهما بنعيم
يا رب اجعلهما عائلة كبيرة

تساؤل:

الشراكسة المؤلفون من اثني عشر فرعاً
أطراف الشراكسة المرتبطين كأسرة لأم واحدة
لقد كنتم كالنجم اللامع في البلاد
وكل من يراكم يحسدكم
الناتحوج والبسلني ويجرقوايه
والجان والماخوش والحاترقايه والشابسيغ
ومن ثم الأبزاخ والقبرطاي
فرع الآدمي والجمكوري والبجدوغ[28]
بلادكم هي أجمل بقاع القفقاس
أغنى الأراضي وأثمرها في أرضكم
تآلبت الدول في تشتيتكم
وكانت أعمالكم الحربية حجة لتهجيركم

---

[28] هذه أسماء فروع الشراكسة

■ concents ■

الآن وزعتم في أنحاء العالم
تشاورتم في ليالي الشهور الحزينة
وكانت قلوبكم تتمزق لتطلعاتكم
تحترق بأقل شعلة مثل ذباب الأعشاب
الشراكسة المؤلفون من اثني عشر فرعاً
أعضاؤكم كمثل أعضاء باقي البشر
تتنازعون وقلوبكم محطمة
فأين لكم التفكير بحياة سعيدة؟

♫ ♫ ♫

الفارس البخيل

"مسرحية شعرية قصيرة في ثلاثة مشاهد"

الشاعر الروسي: الكسندر بوشكين

■ ت: عدنان جاموس
■

المشهد الأول

(في البرج)

ألبير وإيفان

ألبير : سأبرز إلى النزال أياً كان الأمر
أرني الخوذة يا إيفان.
(يناوله إيفان الخوذة).
إنها مخروقة، معطوبة، لا يمكن اعتمارها.
يجب الحصول على خوذة جديدة.
يالها من طعنة! الكونت ديلورج اللعين!

إيفان : وأنت لم تقصّر في الرد.

لقد ألقيت به عن ظهر فرسه،
وتركته يوماً بكامله طريح الفراش بين الحياة والموت،
ولا أظن أنه قد تعافى.

ألبير : ومع ذلك فهو لم يخسر؛
درع صدره الفينيسياني ظل سليماً،
أما صدره بالذات: فلا يساوي عنده فلساً؛
إنه لن يشتري بدلاً منه.
لماذا لم أنزع خوذته عن رأسه فوراً
ليتني فعلت عندما لم يكن هذا مخجلاً
أمام السيدات والدوق. الكونت اللعين!
كان الأفضل لي أن يخرق رأسي.
كما أنني بحاجة إلى ثوب. في المرة الأخيرة
كان جميع الفرسان يرتدون الأطلس والمخمل
وهم جالسون إلى مائدة الدوق،
وأنا وحدي كنت في ثوب مرقع.
تذرعت حينئذٍ بأن وجودي في النزال جاء مصادفة،
فما عساي أقول الآن؟ آه من الفقر، آه منه!
كم يذل نفوسنا!
عندما خرق ديلورج خوذتي
برمحه الثقيل، ومر بجانبي كالسهم
وهمزت جوادي "أمير"
واندفعت حاسراً كالإعصار
وألقيت بالكونت لمسافة عشرين خطوة.

وكأنه غلام صغير يتدرب، فنهضت السيدات
من مقاعدهن، وغطّت كلوتيلدا وجهها براحتيها
وأطلقت صرخة لا إرادية،
وأشاد حكّام النزال بضربتي
عندها لم يفكر أحد في سبب
شجاعتي وقوتي العجيبة!.
لقد جُنَّ جنوني لأن خوذتي أعطبت.
أعرفت سبب بطولتي؟ إنه البخل؛
أجل! ليس من الصعب أن تصيبك العدوى به
وأنت تحت سقف واحد مع أبي.
كيف حال جوادي المسكين "أمير"؟

إيفان : مازال يعرج
لا يمكنك امتطاؤه بعد.

ألبير : إذاً لا حيلة لي، سأشتري الكُميت.
لن يطلبوا سعراً غالياً.

إيفان : السعر ليس غالياً، ولكن ليس لدينا مال.

ألبير : وماذا يقول المتبطل سولومون؟

إيفان : يقول إنه لم يعد يستطيع
إقراضك نقوداً دون رهن.

ألبير : رهن! وأنَّى لي به، ياله من شيطان!

إيفان : أخبرته.

ألبير : وماذا قال؟

إيفان : يزحر ويتمنع.

ألبير : ليتك قلت له إن أبي
غني أيضاً، كاليهودي، وإنني
سأرثه عاجلاً أو آجلاً.

إيفان : قلت له.

ألبير : وماذا؟

إيفان : يتمنع ويزحر.

ألبير : يا للمصيبة!

إيفان : أراد أن يحضر بنفسه.

إيفان : إيه، حمداً للرب، لن أخلي سبيله إلاَّ بفدية.
(يُطرق الباب)
من هناك؟
(يدخل اليهودي)

اليهودي : خادمك الذليل.

ألبير : آه، صاحبي!
اليهودي اللعين، سولومون المحترم،
تفضل إلى هنا:
سمعت أنك لا تثق بالدَيْن.

اليهودي : آه، أيها الفارس الكريم!
أقسم لك كان بودّي... ولكن، حقاً، لا أستطيع.
من أين لي المال؟ لقد أفلست تماماً
وأنا أساعد الفرسان بكل طاقتي
ولا أحد يدفع لي. لقد أردت أن أرجوك
ألا يمكنك أن ترد لي ولو جزءاً...

ألبير : أيها اللص!

لو كان لدي نقود

هل كنت سأتحمل مشقة التعامل معك؟! كفى،

لا تكن عنيداً، يا عزيزي سولومون

أعطني النقود. هيا ناولني مئة

قبل أن يفتشوك.

اليهودي : مئة!

ومتى كنت أمتلك مئة!

ألبير : اسمع:

ألا تخجل من امتناعك

عن إغاثة أصدقائك؟

اليهودي : أقسم لك...

ألبير : كفى، كفى،

أنت تطلب رهناً؟ ياللسخافة!

ماذا أرهن عندك؟ جلد خنزير؟

لو كان لدي ما أرهنه

لكنت بعته منذ مدة طويلة.

وهل كلمة الفارس قليلة عندك، أيها الكلب؟

اليهودي : كلمتك تعني الكثير الكثير مادمتَ حياً.

إنها تفتح أمامك، كالتعويذة،

كل خزائن الأثرياء الفلمنك؛

ولكن إذا أعطيتموني إياها،

أنا اليهودي المسكين، ثم توفيتم

(أبقاكم الرب)، عندئذٍ ستكون في يدي
كمفتاح علبةِ مجوهرات ملقاةٍ في البحر.

ألبير : وهل من المعقول أن أموت قبل أبي؟

اليهودي : من يدري؟ عدد أيامنا ليس بأيدينا
ترى الفتى بالأمس مزدهراً، وهاهو اليوم قد مات
وشيوخ أربعة يحملونه
على أكتافهم المعوجة إلى القبر.
البارون سليم معافى. وبمشيئة الرب
سيعيش عشر سنين، أو عشرين،
أو خمساً وعشرين، أو ثلاثين.

ألبير : أنت تكذب، أيها العبري: بعد ثلاثين سنة
سأتم الخمسين، فما حاجتي إلى النقود عندئذٍ؟

اليهودي : النقود؟ ا لنقود دائماً وفي كل عمر نحتاج إليها،
ولكن الشاب يجد فيها خدماً نشيطين
يرسلهم إلى هنا وهناك غير آسف
أما الشيخ فيرى فيها أصدقاء مخلصين
يصونهم كحدقة العين

ألبير : أوه، أبي لا يرى فيها خدماً ولا أصدقاء
بل أسياداً يقوم على خدمتهم.
وكيف يخدمهم! كعبد جزائري
ككلب مربوط بسلسلة. يعيش في كوخ غير مدفأ،
يلعق الماء ويأكل كسرات خبز جاف،
لا ينام طوال الليل، ولا ينفك يتراكض وينبح،

والذهب يستقر مطمئناً في الصناديق.
اصمت! إنه يوماً ما
سيخدمني وينسى الاستقرار

اليهودي : أجل؛ في جنازة البارون.
سيُسكب من النقود أكثر مما سيسكب من الدموع،
فليقرّب لك الرب موعد الإرث.

ألبير : آمين!

اليهودي : أوَ يمكن...

ألبير : ماذا؟

اليهودي : كنت أفكر أن ثمة وسيلة...

ألبير : أية وسيلة؟

اليهودي : نعم، أعرف شخصاً عجوزاً
إنه صيدلاني يهودي فقير

ألبير : أهو مراب مثلك؟
أم أشرف منك؟..

اليهودي : لا، أيها الفارس، "توفي" يمارس تجارة أخرى،
إنه يركِّب قطرات..
مفعولها ، حقاً، عجيب.

ألبير : وما شأني بها؟

اليهودي : تصب ثلاث نقاط لا غير في كأس ماء
لا يظهر لها طعم ولا لون
ويموت شاربها دون مغص في البطن
ودون غثيان ودون ألم.

ألبير : عجوزك هذا يتاجر بالسم.

اليهودي : نعم، وبالسم أيضاً.

ألبير : إذاً فأنت تقرضني بدلاً من النقود
مئتي قارورة سم؛ ثمن كل واحدة
قطعة ذهبية، أليس كذلك؟

اليهودي : يروق لكم أن تسخروا مني
لا؛ أنا أردت... لعلكم... كنت أظن
أن البارون آن له أن يموت.

ألبير : كيف! أسمم أبي ! هل تجرأت أن... لابنه...
إيفان! أمسك به. أتجرأت أن تقول لي أنا هذا!
هل تعرف، أيتها النفس اليهودية،
أيها الكلب، أيتها الأفعى!
سأشنقك الآن عند البوابة.

اليهودي : أخطأتُ !
اصفح عني: كنت أمزح.

ألبير : إيفان، أحضر حبلاً.

اليهودي : أنا.. كنت أمزح. لقد أحضرت لك النقود.

ألبير : اغرب عني، أيها الكلب!
(يخرج اليهودي).
أترى إلى أي حد يوصلني
بخل أبي والدي!
أترى علامَ تجرأ اليهودي أن يعرض عليَّ!
ناولني كأس خمر... كل جوارحي ترتعش..

ولكنني يا إيفان.. أنا بحاجة إلى النقود.
الحَقْ باليهودي اللعين
وخذ منه المال، وأحضر لي دواة
لأكتب لهذا المحتال سنداً.
ولكن لا تأت بهذا اليهودي
إلى هنا.. بل لا، تمهّل.
نقوده تفوح منها رائحة السم
كفضَّةِ سَلِفه البعيد..
لقد طلبتُ خمراً.

إيفان : ليس لدينا ولا قطرة واحدة.

ألبير : وأين ما أهداه إليَّ ريمون
من إسبانيا؟

إيفان : البارحة أعطيت الحداد المريض
آخر زجاجة.

ألبير : نعم، تذكرت، أعرف..
إذاً، أعطني ماءً. يالها من عيشة لعينة!
انتهى! لقد قررت: سأذهب أطلب الإنصاف
عند الدوق: فليرغموا أبي
على أن يعاملني كابنٍ، لا كفأرٍ
مولود في جحر تحت الأرض.

المشهد الثاني

(في القبو)

البارون : مثل فتىً عابث ينتظر اللقاء
مع فاسقة مراوغة
أو مع حمقاء أغواها،
انتظرتُ طوال النهار لحظةَ نزولي
إلى قبوي السري، إلى صناديقي المخلصين.
يومٌ سعيد. فاليومَ أستطيع
أن أهيل في الصندوق السادس (الذي لم يمتلئ بعد)
حفنة من الذهب الملموم.
إنها تبدو قليلة، ولكن بالقليل فوق القليل
تتعاظم الكنوز. قرأت في مكان ما
أن ملكاً أمر جنوده مرة
أن يجمعوا التراب في كومةٍ حفنةً حفنة
وإذا بِتَلٍّ يرتفع عالياً بكبرياء
وغدا باستطاعة الملك أن يرى من القمة بابتهاج
الوادي المغطى بخيام بيضاء
والبحر تمخر عبابه السفن.
وأنا بإحضاري هذه الحفنة البائسة
أدفع ضريبتي المعتادة لقبوي هذا.
وها أنا قد أعليت تلّي، ومن فوق قمته الشامخة
أستطيع أن أرى كل ما يخضع لسلطاني.

وما الذي لا يخضع لسلطاني؟ إنني كمارد جبار
أستطيع من هنا أن أحكم العالم.
وما إن أشاء حتى تسمق القصور فوراً
في حدائقي الرائعة،
وتقبل الحوريات أسراباً متراكضة.
وتحمل ربّات الفنون جزيتها إليَّ؛
والعبقرية الحرة تعمل من أجلي.
والفضيلة والجهد الذي لا يعرف النوم،
سينتظران باستكانة مكافآتي.
إذا صَفَرْتُ سيزحف إلي بخنوع ووجل
الشرُّ الملطخ بالدماء،
ويلثم يدي وينظر في عينيّ
ليقرأ فيهما أوامر مشيئتي.
كل شيء طوع بناني، وأنا لست طوع أحد.
أنا أسمى من كل الرغبات. نفسي مطمئنة.
إنني أعرف مدى قدرتي: ومعرفتي هذه.
تكفيني...
(*ينظر إلى ذهبه*).
يبدو ليس كثيراً
ولكن كم من الهموم والخُدَع والدموع
والتوسلات واللعنات الإنسانية
تتمثل في هذا الكائن الثقيل.
هنا يوجد دينار قديم... هاهو.

اليوم أعطتني إياه إحدى الأرامل، ولكنها قبل هذا
ظلت نصف نهار مع أطفالها الثلاثة تحت نافذتي
وهي راكعة على ركبتيها تعول وتنتحب.
هطل المطر، ثم كف، وعاد فهطل ثانية
والمحتالة لم تغادر؛ كان بإمكاني
أن أطردها، ولكنّ هاتفاً همس لي
إنها أحضرت إليَّ دَيْنَ زوجها
ولا تريد أن تدخل السجن غداً.
وهذا؟ هذا جلبه لي تيبو؛
من أين له به، هذا الكسول النصّاب؟
سرقه طبعاً. أو ربما قطع الطريق
على أحدهم، ليلاً، في الدغل...
أجل! لو أن كل العرق والدموع والدماء
التي انسفحت لقاء المكنوز هنا
تنبثق معاً من باطن الأرض
لحدث طوفان جديد، ولاختنقتُ
في قبوي الوفي هذا. ولكن حان الوقت.
(يهم بفتح الصندوق).
في كل مرة أريد فيها فتح أحد صناديقي
تشتعل فيَّ النار، وأرتعد
ليس خوفاً (أوه! وممّن أخاف؟
سيفي بجانبي: الفولاذ النبيل
مسؤول عن الذهب)، ولكن شعوراً غامضاً

يعصر قلبي عصراً.
الأطباء يؤكدون لنا: أن ثمة أناساً
يجدون متعة في القتل.
وأنا عندما أولج المفتاح في القفل،
أشعر كما يشعر هؤلاء
عندما يطعنون الضحية بالخنجر:
بالمتعة والرهبة معاً.
(يفتح الصندوق).
هذا هو نعيمي!
(يهيل النقود).
هيا ادخلوا، كفاكم تجوالاً في الأرض
لخدمة أهواء الإنسان وحاجاته.
ناموا هنا نوم القوة والطمأنينة
كما تنام الآلهة في أعماق السماوات...
أريد اليوم أن أقيم وليمة:
سأشعل شمعة أمام كل صندوق
وأفتحها كلها وأقف وسطها
ناظراً إلى الأكوام البرّاقة.
(يشعل الشموع ويفتح الصناديق واحداً إثر آخر).
أنا ملك على عرشي! يالهذا البريق السحري!
مملكتي قوية ومطيعة لي؛
فيها سعادتي، فيها شرفي ومجدي!
إنني الملك... ولكن...من سيأتي بعدي

ويتولى السلطة فيها؟ وريثي؟
إنه مجنون، مبذّر غرّ،
جليس الفسّاق والعرابيد،
وما إن أموت حتى ينزل إلى هنا
إلى تحت هذه العقود المسالمة الخرساء
مع جمع من رجال الحاشية المتملقين الجشعين
فيسرق المفاتيح من جانب جثتي
ويفتح الصناديق وهو يقهقه
وتنهمر كنوزي في الجيوب الحريرية المثقوبة..
سيحطم الأواني المقدسة،
ويروّي الوحول بالزيت الملكي المقدس.
سيبدد الثروة.. فبأي حق؟
وهل حصلت أنا على كل هذا هِبَةً،
أو بسهولة، كالمقامر الذي يلقي
بكعب النرد، ويجرف أكوام النقود جرفاً؟
من يعرف كم كلفني هذا من حرمان مُرّ
وهوىً مكبوتٍ وتفكير مضنٍ
وهمّ في النهار وأرقٍ في الليل؟
أم أن ابني سيقول:
إن قلبي قد طَحْلَبَ
وإنني لم أكن أعرف الشهوات، وإن ضميري
لم يقرعني قط؛
الضمير: ذاك الوحش الحاد المخالب

الذي يخدش القلب؛ الضمير:
ذاك الضيف المتطفل؛ الجليس المضجر؛
الدائن الفظ؛ ذاك المشعوذ
الذي يجعل القمر يظلم،
والقبور تضطرب، وتلفظ موتاها؟
لا، إن عليه أولاً أن يعاني الأمرّين في جمع الثروة
وبعد ذلك سنرى إن كان هذا التعس
سيبدد ما اكتسبه بدمه أم لا.
آه، ليتني أستطيع أن أخفي هذا القبو
عن عيون من لا يستحق رؤياه! آه ليتني أستطيع
أن آتي من قبري طيفاً حارساً،
وأجلس على أحد هذي الصناديق
وأحمي كنوزي من الأحياء، كما أفعل الآن!...

المشهد الثالث

(في القصر) – ألبير والدوق

ألبير : صدقني يا مولاي، طويلاً صبرت
متحملاً خجل الفقر المر، ولولا أن طفحت الكأس
لما سمعتم شكواي.
الدوق : أصدق، أصدق: فارس نبيل مثلك
لا يتهم أباه لو لم تطفح الكأس.

قلة هم الفاسقون الذين يفعلون ذلك...
اطمئن: سألوم والدك على انفراد، دون ضجة،
وأجعله يخجل من نفسه.
إنني أنتظره. لم نتقابل منذ مدة طويلة.
لقد كان صديقاً لجدي. وأذكر أنني عندما كنت طفلاً
كان يركبني على حصانه،
ويغطي رأسي بخوذته الثقيلة
التي كانت تبدو كناقوس.
(ينظر من النافذة).
من هذا؟ أليس هو؟

ألبير : نعم، هو يا مولاي.

الدوق : ادخل أنت إلى تلك الغرفة.
سأناديك.
(يذهب ألبير ويدخل البارون).
بارون!
يسرني أن أراك نشيطاً معافى.

البارون : أنا سعيد يا مولاي لأنني ما زلت قادراً
على أن أحضر تنفيذاً لأمرك

الدوق : لقد افترقنا يا بارون منذ مدة طويلة.
هل تتذكرني؟!

البارون : أنا يا مولاي؟!
أتذكرك كما لو كنت أراك الآن. أوه،
لقد كنتَ طفلاً نشطاً، وكان الدوق المرحوم

يقول لي: يا فيليب(كان يناديني دائماً فيليب).
ما قولك؟ آ.؟
بعد عشرين سنة، أنت وأنا، في الحقيقة
سنبدو غبيين أمام هذا الصغير..
أي أمامك أنت...

الدوق : نحن الآن سنجدد التعارف؛
أنت نسيت بلاطي.

البارون : أنا الآن عجوز يا مولاي:
فما عساي أفعل في البلاط؟ أنت شاب
وتهوى المبارزات والاحتفالات؛
وأنا لم أعد أصلح لها. ولكن إذا قدَّر الرب علينا الحرب
فإنني مستعد أن أتسلق الجواد من جديد زاحراً
وسأجد القوة لأشهر سيفي القديم
بيد مرتجفة دفاعاً عنك.

الدوق : أيها البارون! إن وفاءك معروف لدينا،
وقد كنت صديقاً لجدي، وكان والدي
يحترمك، وأنا كنت دائماً أراك
فارساً مخلصاً شجاعاً. تعال نجلس
هل لديك، يا بارون، أبناء؟

البارون : ابن واحد.

الدوق : لماذا لا أراه في قصري؟
أنت سئمت البلاط، ولكن هو،
سنُّه ورتبته تؤهلانه للحضور إلينا.

■ concents ■

البارون : ابني لا يحب حياة المجتمع الراقي الصاخبة
طبعه برّاوي وسوداوي
لا ينفك يجول في الغابات حول القصر
كأيّل فتي.

الدوق : لا، إن تجنبه المجتمع
يسيء إليه. نحن سنجعله في الحال
يعتاد حفلات اللهو والرقص والمبارزات.
أرسله إليَّ. وعين له جعالةً
تليق برتبته.
أراك عبست، ربما تكون
قد تعبت من الطريق.

البارون : مولاي، أنا لم أتعب
ولكن أنت أحرجتني.
لم أكن أريد أن أعترف أمامك، إلاَّ أنكم
أرغمتموني على أن أقول عن ابني
ماكنت أرغب في إخفائه عنكم.
إنه، للأسف يا مولاي، غير جدير
بإحسانكم ورعايتكم،
فهو يقضي شبابه في العربدة.
والرذائل الوضيعة.

الدوق : هذا لأنه وحيد يا بارون. الوحدة والفراغ
يفتكان بالفتيان.
أرسله إليَّ: وهو سينسى

العادات التي ولّدتها في نفسه الأماكن الموحشة.

البارون : اعذرني يا مولاي، إنني حقاً

لا أستطيع الموافقة على هذا...

الدوق : ولكن لماذا؟

البارون : اعفوا الشيخَ..

الدوق : إنني أطلب منك أن تبيّن لي سبب رفضك.

البارون : أنا غاضب على ابني.

الدوق : وما السبب؟

البارون : لارتكابه جريمة شنيعة.

الدوق : وماهي هذه الجريمة؟

البارون : اعفوني، أيها الدوق..

الدوق : هذا غريب جداً،

هل أنت خجل عنه؟

البارون : نعم، خجل..

الدوق : ولكن أخبرني ماذا فعل؟

البارون : إنه.. إنه... أراد قتلي.

الدوق : قتلك! إنني سأقدمه

إلى المحكمة كشرير حاقد

البارون : لن أقدم براهين؛ مع أنني أعرف

حق المعرفة أنه يتمنى موتي

ومع أنني أعرف أنه حاول...

الدوق : ماذا؟

البارون : سرقتي.

(ألبير يندفع إلى الغرفة).

ألبير : أنت تكذب يا بارون.

الدوق : *(للابن)* كيف تجرأت؟..

البارون : أنت هنا! أنت، أنت، تجرأت!

واستطعت أن تقول لأبيك مثل هذه الكلمة!

أنا أكذب! وأمام مولانا!

لي، لي، أنا.... أم أنني لم أعد فارساً؟!

ألبير : أنت كذّاب.

البارون : ألم يقصف الرعد بعد، يا إلهي العادل!

التقطْ إذاً، ودَعِ السيفَ يفصل بيننا!

(يلقي بقفّازه، ويسارع الابن إلى التقاطه).

ألبير : أشكرك، هذه أولى عطايا الأب.

الدوق : ما هذا الذي رأيته؟! ماذا جرى أمامي؟!

الابن يقبل تحدي أبيه العجوز.

ما هذه الأيام التي تقلّدتُ فيها

سلسلةَ الدوقية! اصمتا: أنت أيها المجنون،

وأنت، أيها النُمَيْر! كفى. *(للابن)* القِ بهذا؛

أعطني هذا القفاز *(ينتزعه منه).*

ألبير : *(جانباً)* وا أسفاه!

الدوق : لقد غرز فيه أظافره! الوحش!

اغربا: إياكما أن يقع بصري عليكما

قبل أن أدعوكما بنفسي،

(يخرج ألبير).

أنت أيها العجوز التعس!

ألا تخجل من نفسك...

البارون : الصفح يا مولاي،

لا أستطيع أن أقف..ركبتاي

تضعفان... إنني أختنق! أختنق! أين المفاتيح

المفاتيح، مفاتيحي!...

الدوق : لقد مات. يا إلهي!

زمن فظيع، قلوب فظيعة!

حاشية:

كتب بوشكين في النص الأصلي تحت عنوان المسرحية [29]:

(مشاهد من تراجيكوميديا تشينستون THE COVETOUS KNIGHT) وهذه العبارة ليست، في الحقيقة، سوى اختلاق؛ إذ لم يكن لدى شينستون (وهو كاتب إنكليزي من القرن الثامن عشر كان الروس يسمونه تشينستون)، ولا لدى أي كاتب آخر عمل يماثل هذه المسرحية الأصيلة التي أبدعتها ريشة بوشكين في ذاك الخريف الإبداعي المدهش الذي قضاه الشاعر في عام 1830. في قرية "بولدينو" التي حبسه فيها الحجر الصحي نحو شهرين بسبب تفشي مرض الكوليرا في المنطقة. كتب بوشكين هذه المسرحية الشعرية في 21–23 تشرين الأول، وكانت أولى المسرحيات الأربع التي اشتهرت في تاريخ الأدب باسم "التراجيديات الصغيرة"، (المآسي الصغيرة)، ولكن المسرحية لم تنشر إلاَّ في عام 1836 في العدد الأول من مجلة "المعاصر" (سوفريمينك) التي أسسها الشاعر وبدأ بإصدارها في الحادي عشرمن نيسان العام نفسه.

وقد صور بوشكين في مسرحيته هذه مشاهد من دوقية أوربية في منطقة "فلاندرا" في حقبة متأخرة من القرون الوسطى، عندما نفذت إلى أعماق المجتمع الإقطاعي . الفروسي الأوروبي قوة جديدة طاغية هي قوة الذهب والنقود.

كتب الناقد الروسي الشهير بيلينسكي في إحدى مقالاته عن إبداعات بوشكين:

" هوى البخل المستحكم ليس بالفكرة الجديدة، ولكن العبقري قادر على أن يجعل من القديم جديداً. إن مثال البخل واحد، ولكن نماذجه تختلف اختلافاً لا نهاية له.

"بلوشكين" عند غوغول دنيء ومقزز: إنه شخصية كوميدية، أما بارون بوشكين ففظيع: إنه شخصية تراجيدية. والشخصيتان صادقتان إلى حد مذهل...".

ومما يلفت النظر بقوة في هذه المسرحية شخصية "اليهودي" المرابي الذي لا يتورع عن ارتكاب أية جريمة سعياً وراء استيلائه على المزيد من المال الذي يتيح له التحكم بمصاير البشر.

ويشير بوشكين ببصيرته النيرة إلى أن هذا اليهودي ليس استثناءً أو شخصية عرضية، بل هو أنموذج يرتبط خلقاً وطبعاً وسلوكاً بسلفه القديم "يهوذا الاسخريوطي" الذي خان معلمه "السيد المسيح" وباعه لأعدائه بثلاثين من الفضة.

□□

---

[29] . بدلاً من عبارة "مسرحية شعرية قصيرة في ثلاثة مشاهد" . المثبتة في الترجمة.

مراجعة ملف
عن الأدب الألماني المعاصر

■ إعداد: هدى أنتيبا ■

الأدب الألماني هل يدير ظهره للماضي؟

كيف تصبو الثقافة الألمانية للعالمية؟...

وماذا يحمل أدب "الأنقاض" -كما يدعونه على ضفاف الراين- للغة "غوتيه" اليوم؟

وهل صحيح أن الأدب الألماني يدين بشهرته لكتّاب أجانب: "توماس برنهارد" النمساوي و "كافكا وريلكه" من مواليد "براغ"... استعاروا لغته للانتشار؟!...

اجتذبت الثورة الفرنسية الكتاب الألمان... فصفقوا لها قبل أن تغدو جسر عبور لغتهم الحدود الإقليمية... وسرعان ما خيمت الرومانسية الألمانية على يد "غوتيه" فوق القارة العجوز ليمهد هذا التيار الأدبي الطريق أمام انطلاق الشعر التعبيري الألماني من قمقمه نحو "العالمية"... ثم جاء اندلاع الحرب العالمية الثانية ليشطر البلاد إلى نصفين ويمزق الأمة وتطلعاتها ويدفع نخبة من الأقلام الألمانية إلى الهجرة والمنفى... وليسجل النصف الأخير من القرن العشرين محاولات عشرات المبدعين الألمان الانخراط في مسيرة الأدب العالمي...

ألم يتأثر جيل الستينات والسبعينات بالفلسفة الوجودية الفرنسية التي انتقلت عدواها إلى أنحاء العالم؟

... مبادرة وضعت حداً للعزلة الفكرية التي عاشها جيل بكامله إثر انهزام ألمانيا

العظمى. خلفت تلك التطورات بصمات عميقة في وجدان أدباء متوجين أمثال: "بيتر فايس" الذي أعلن "لم أكن يوماً ألمانياً!!

أما صاحب النوبل "غانترغراس" القادم من مدينة تقع في بولونيا اليوم فلم يوفر انتقاداته للنازية وحروبها وانعكاسات ويلاتها على الفكر والوجود الألماني.. فاستحق وهو الكاثوليكي الملحد تكريم مواطنيه الذين يعتبرونه معلماً من معالم ألمانيا الحديثة... ألم يقف وراء سياسة "الأوسبوليتيك" التي تبناها آنذاك المستشار "فيللي براند"؟ ألم يشكل التزامه منذ مطلع السبعينات قدوة لجيل جديد من الأدباء؟ ففي عام 1959 نشر "غراس" رائعته "الطبل الصفيح" التي تظهر تمرد الجيل الصاعد – الطفل– على عالم الكبار... ليدشن هذا الأديب المبدع "الواقعية الساخرة" (النقدية) رغم وصف النقاد لفلسفته بالباروكية... ومهدت لتلك الواقعية "الغراسية" كتابات حملت اسم "أدب الأنقاض" ازدهرت على يد "ولغفان بروتشر" وهنريش بول" و "إيخ" و "مارتن فالسر" و "سيغريد لينز"... وتحول الجيل الجديد من الأدباء الألمان للبحث عن وسيلة للتخلص من وزر وقيود الماضي المأساوي حسبما قال "بيتر شنايدر"... وظهر تأثر الحركة الطلابية الألمانية بالتحركات الطلابية الأوروبية (أيار 1968 في فرنسا)– التي دعمت نشاط أنصار حماية الطبيعة والحفاظ على البيئة –منذ تلك الفترة. وترافقت إدانة النازية والفاشية مع انتقادات العنف بأشكاله في مؤلفات "كريستا وولف" و "بربارە هونغمان" و "أوي جونسون" التي استقر بها المطاف في بريطانيا رغم اعتمادها اللغة الألمانية في الكتابة... وفتح سقوط جدار برلين مطلع التسعينات الأبواب على مصراعيها أمام مشاحنات المؤرخين والكتاب خلال إعادتهم النظر في تقسيم الألمانيتين ثم توحيدهما بمنظار جديد.

وها هو "غانترغراس" يقارن بين وحدة الألمانيتين اليوم وبين توحيد الأقاليم الجرمانية على يد الأمير "بسمارك".. في حين يسأل "بيرنهارد شلينك" في مؤلفه "القارئ" كيف يمكننا قراءة الفكر النازي بعد مرور 60 سنة على ولادته؟! ولم تبتعد حفنة من أدباء سويسرا الناطقة بالألمانية أمثال: "واي إس سيبالد" عن معترك تلك المشاحنات... ويفيد "سيبالد" في كتابه "حرب جوية وأدب" "إن الرواية الألمانية استرسلت في الحديث عن الحرب وتجربة الجبهة وعودة المقاتلين لكنها تجاهلت آلام ومعاناة المدنيين خلال قصف الحلفاء الجوي للمدن الألمانية: برلين وسواها ومن الجدير بالذكر أن كتاب جيل "الاتحاد الألماني" الجديد الذين رأوا النور في السبعينات

وما بعد أداروا ظهورهم للماضي بمآسيه على غرار "مارسيل بيير" و "جيلا لوستيجر" و "سوسكيند" وأنجو شولتز... ليسلطوا الأضواء على مفارقات الحب والسعادة والعلاقات بين الجنسين... وقد مهدت القصائد الشعرية الطريق أمام الرواية بالنسبة لهذا الموضوع في مجموعات كل من:

"كارل كرولو" "ووينر دورسون" و "بيتر ميوالد" و "آرنو شميد". وتتميز مؤلفات الجيل الجديد من الأدباء الألمان بتناولها لقضايا المرأة على يد كاتبات واعدات أمثال "كاترين اسكان" "وكارن دوف" "وفيليسيتاس هوب" و "إيلك شميتر"... هذا على صعيد الشعر والرواية والقصة القصيرة...

أما بالنسبة للمسرح فقد أكدت فعاليات وأنشطة هذا الفن الأدبي وجودها على خشبة المهرجانات والعروض الأوروبية... ويكفي أن نذكر أسمَيْ كل من "بيتر هندكي" و "بوتو شتراوس" اللذين حققا شهرة عالمية.

ألم يكشف الأول خلفية حرب البوسنة؟ ألم يفضح الثاني مثالب المجتمعات الأوروبية؟ في حين انتقدت المسرحية المعروفة "إيلفريدي جيلنكي" وبصوت مرتفع المناخ السياسي في النمسا اليوم وأصداء التمييز العنصري في المجتمع الألماني؟! وتعتبر تلك الأقلام من بقايا عصر الأنوار لمتابعتها مسيرة "ليسينغ" في "ناتان الحكيم" التي تدعو للتآخي والتسامح واحترام الحريات.. كذلك الأمر بالنسبة "لشيلير" في مسرحية "لصوص" و"غلايست" في "معركة آرمينوس"... ويصنف المسرح الوثائقي الألماني- كما يلقب في بلاد الراين- في قائمة حركة عصر الأنوار والانفتاح ومن رواده:

"رولف هوشهات" و "بيتر فايس" (التعليمات) "وتوماس بيرنهارد"... ولا يتوانى المخرجون الألمان في سعيهم لتجديد خشبة مسرحهم عن التطلع إلى كتاب خارج الحدود حين تفتقر مسارحهم وصالاتهم لنصوص متميزة كما هو الأمر عليه حالياً – ويحتل المخرج المسرحي مكانة الصدارة في ألمانيا اليوم.. وقد ابتعد هؤلاء عن نصوص "هاينر مولر" و "ويرنر شواب" لتطرفها حين تأخرت المواهب الشابة عن مواكبة الطلب على المسرح أمثال: رينالد غوتز وويرنر فريتش وماريوس فون ماينبورغ ورولان شملغنغ...

ومؤخراً تجرأ عدد من المسرحين الألمان فقاموا بتحديث نص: "فاوست" لغوتيه إلى جانب هاملت وعطيل لشكسبير...

ومـع تحـول بـرلين اليـوم إلـى قبلـة المثقفين النـاطقين بالألمانيـة تـدفقت إلـى العاصـمة الموحـدة لألمانيـا أقـلام نمسـاوية وسويسـرية ويابانيـة وروسـية وأنكلوساكسونية... تستأنس بالتواصل والانفتاح والتجديد الطارئ على بلاد الراين منذ سقوط جدار برلين... ليغدو حيها القديم: "برنزولا وربيرج" في برلين الشرقية أشبه بـالحي اللاتينـي أوسـان جيرمـان: مرجـل التقليعـات الأدبيـة فـي بـاريس... فهـا هـو "فلاديمير كـامينير" الكاتب الروسـي –مواليد موسكو 1961– يستقر في برلين منذ عام 1990 لينصرف إلى الكتابة باللغة الألمانية التي يتقنها بعد الروسية وينشر عدة مجموعات قصصية هذا في حين أطلقت مجموعة من الكتاب الأنغلوساكسون ما يسمى "بأدب البوب" على غرار البوب ميوزيك... ويتنـاول الظـواهر السطحية فـي المجتمـع الألمـاني دون الغوص إلـى العمـق ليثيـر زوبعـة فـي فنجـان... أمـا "جـورج كلايـن" و "أوليـريخ وولكـي" و "تومـاس بروسيغ"... فيسلط كـل مـنهم الأضـواء علـى برلين من زاويته.. ويتوقف "بروسيغ" عند جدار برلين يروي قصص معاناة من حاول عبوره ومن حلم بسقوطه ومن عمل على هدمه... وقد أعدّ حول إحدى تلك القصص فيلم قصير يروي تلك الأحلام... أما "اينكا باراي" فتروي في "ملاكمة الظلال" تباين هندسـة المدينـة (بـرلين) الـذي انعكـس علـى علاقـات سـكانها... وتتسـاءل بمجـرد خروجها من المنزل: هل تذهب إلى المنطقة الشرقية أم القسم الغربي لتتجول وتلتقط الـذكريات؟! ويضـيف "جـورج كلايـن" فـي روايتـه الأخيـرة: "لايبسـبار" (اسـم مدينـة المتاهـات التـي ابتـدعها مـن مخيلتـه): "إن طوبوغرافيـة بـرلين سـحرية كمتاهـة الفكـر الإنساني. فلا وجود فيها لمركز ولا لوحدة هندسية".

ولأول مرة ينصرف الأدباء الناطقون بالألمانية إلـى وصـف مدينـة ألمانيـة –هـي برلين– ذات شهرة عالمية في أعمالهم بعد أن اقتصرت مؤلفاتهم على الريف أولاً... وها هو "تيم ستافيل" في روايته "تيروردروم" "طريق العنف" يصور برلين كحلبة يخيم عليها العنف في الأعلام والتجارة.. في حين تحلم شريحة من المجتمع الألماني بعالم أفضل بعيد عن الأنانية والكراهية.. عنف خلّفه جدار برلين بمفاهيمه وتأثيراته على حياة العاطلين عن العمل والمهاجرين والنازحين اليوم...

من هنا انطلق البحث عن الاعتراف العالمي بالإنسـان الألمـاني الجديد الذي يتوق "لربط الماضي بالحاضر مع مراعاة البعد الزمني" كما قال "سيبالد" في "دوار".. "سيبالد" الذي هجر مسقط رأسه (من مواليد عام 1944) منذ عشرين عاماً ليستقر في

بريطانيا ويصبح من مشاهير الكتاب الألمان منذ خمس سنوات فقط... ففي "دوار" يرتحل الكاتب مع "ستندال" و "كافكا" و "كازانوفا" وسواهم من الأدباء في رحلة خارج الخوف والعنف والآلام...

أما "شلينك برنهارد" فقد نشر مجموعة قصصية تحمل عنوان "هروب الحب" تروي بأسلوب صدامي الخيانة الزوجية وخداع المخادع... في حين تتناول "كاترين شميدت" -مواليد غوتا 1958- في "رحلة لينفسن" قصة فتاة عاملة في ألمانيا الشرقية (تجري الأحداث في مدينة "تورينغ" قبل 13 عاماً من سقوط جدار برلين) تدعى "جوزيفا" تصبح حاملاً فتقرر مع جدتها الهروب من برلين لمنح مولودها هوية جديدة وقد نشرت "شميدت" مجموعتين شعريتين إلى جانب عدة روايات. كذلك عرفت "تاوادا يوكو" -من مواليد اليابان 1960- تعيش في هامبرغ منذ عام 1989 وتكتب باللغة الألمانية شهرة في بلاد الراين ووطنها الأم على حد سواء.. حصدت جائزة "آكوتاغاوا": أرفع الجوائز الأدبية في الأرخبيل عام 1993 -نشرت حتى اليوم 15 عملاً أدبياً باللغة الألمانية- ولأنه يتقن عدة لغات ويكتب في صحف فرنسية وألمانية وإسبانية وإنكليزية ذاع صيت "بيتر ستام" (مواليد 1963)- وها هو في مجموعته القصصية "الانزلاق" يجد صعوبة في التواصل مع الآخرين ربما يعود السبب إلى طموحه المتواضع وصعوبة الالتزام في الحب اليوم.. كذلك يحتل "مونيوديس بيريكلس" مكانة متقدمة في الآداب الألمانية رغم كونه من مواليد سويسرا 1966 لوالدين يونانيين... ففي روايته الجديدة "ثلج" ينكب البطل ابن أحد الأغنياء الألمان على دراسة تصاميم أحدث آلات التبريد سراً رغم أنف والده الذي تنتج مصانعه المثلجات... يختلط الوريث بعالم العمال ليكتشف مشاكلهم... من هنا تأتي أهمية هذا العمل الأدبي... وعلى غرار "سيبالد" الذي هجر ألمانيا ليحط في عاصمة الضباب كذلك تغادر "برجيت فانديربيك" موطنها الأم لتستقر في فرنسا وتنشر خمس روايات أما زميلها "هلموت كراوسر" مواليد عام 1964- فقد نشر ست روايات ومسرحية وعدة مجموعات شعرية... في حين يسلط "إينغو شولتز" في "أوقات السعادة" الأضواء على الحياة اليومية في ألمانيا الشرقية من خلال مجموعة من الأحداث تشكل قصصاً قصيرة التقط شخصياتها من الشارع... و "شولتز" من مواليد 1962 في دريسدن- عمل في إحدى المجلات الروسية في سان بطرسبورغ.. تأثر بتشيخوف وخليبنيكوف- أما "توماس غلافانيل" أشهر كتّاب "فيينا" باللغة الألمانية فيمارس رياضة الشطرنج... يتناول في روايته الجديدة "لعبة مؤجلة" خلفية ما يجري

■ concents ■

خـلال مبـاراة تلـك الرياضـة ونفسية لاعبـي الشـطرنج من خـلال مأساة "كـارل هـافنر" الذي كاد أن يصبح بطل العالم في هذه الرياضة الفكرية المتميزة..

الافتتاحية

اللغة كتجسيد: للإيديولوجيا

بقلم رئيسة التحرير:
ـ د.بثينة شعبان ـ

يصدر هذا العدد من مجلة الآداب الأجنبية في ظرف تاريخي تلعب الكلمة به دوراً لا يقلّ أهمية عن دور الرصاصة؛ غير أن دور الكلمة يحتاج إلى علم وذكاء وتخطيط واستخدام أمثل. وللأسف فإن العرب اليوم هم المستهدفون في هذه الحملة اللغوية التي تهدف إلى تقويض حقوقهم وصياغة آرائهم عن أنفسهم بالطريقة التي يرتئيها أعداؤهم. فقد رأيت في اللغة الإعلامية التي تروج لها وسائل الإعلام الغربية عن الصراع العربي . الصهيوني وأحداث الانتفاضة خطراً كبيراً يساهم إلى حدّ كبير في إضعاف الموقف العربي وإطلاق يد المحتل لينقل للعالم وجهة نظره عن هذا الصراع ويشوّه الحقائق بالشكل الذي يرتئيه. وظهرت هذه المشكلة بشكل جلي منذ بدء انتفاضة الأقصى

وتضاعف مداها وأثرها بعد أحداث الحادي عشر من أيلول في الولايات المتحدة.

فقد عمدت إسرائيل ومنذ بدء الانتفاضة إلى تغييب حقيقة الاحتلال والاستيطان وركزت في أخبارها على "طرفين"، أي الإسرائيلي والفلسطيني وعلى "تصادمات" و"مواجهات" و"اشتباكات" و"عنف"، اللغة التي توحي بأن هناك طرفين منخرطين في حرب وأنهما متساويان في القدرات والحقوق، إذ لا يوجد معتدٍ ومعتدى عليه ولا يوجد قاتل وضحية. ولذلك ركزت إسرائيل أيضاً على مصطلح "دائرة العنف"، كي تسقط من اللغة الإعلامية المتداولة، ومن لغة التصريحات السياسية والبيانات الدولية، مصطلحات قانونية مثل "العدوان" و"الاحتلال" و"الاستيطان" وبدلاً من أن يطالب العالم بانتهاء الاحتلال أصبح يتحدث عن أمور تظهر أن سبب الأزمة هو "العنف الفلسطيني" وحسب، مثل التركيز على "شحنة الأسلحة" و"العمليات الاستشهادية"، و"الموقف من عرفات" والخ...

وقد وصل الدهاء السياسي، في مقاربة وصف مايجري على أرض الواقع حداً أصبحت اللغة الإعلامية التي تصف الحدث بديلاً عن الحدث ذاته، الأمر الذي أطلق أيدي الاحتلال في ارتكاب الجرائم، كما تشتهي نفوسهم الحاقدة، فدمروا آلاف البيوت، وقطعوا مئات الآلاف من الأشجار وقتلوا المئات وجرحوا عشرات الآلاف دون أن يحرك العالم ساكناً وأحياناً دون أن يسمع هذا العالم أو يرى فظاعة وفداحة ما يجري، وفي الشهر الأول من هذا العام، قدمت لنا الأخبار مثلاً عن أن ما يجري ليس محطّ قلق المرتكبين ولكن الإعلام عنه هو المشكلة. وبدا هذا واضحاً في الضجة التي أثارها الكاتب الفرنسي والذي كان رجل استخبارات في الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي وتحدث في كتاب عن اعتقال الجزائريين وتعذيبهم على أيدي القوات الفرنسية، وهبت عاصفة

هوجاء في فرنسا ليس ندماً على ما حدث أو اعتذاراً عن الماضي، بل لأن الجنرال ساسيرو قد كتب عن أحداث "الاعتقال والتعذيب" ولم يكن من المفترض أن يكشف النقاب عن هذه الجرائم.

إن ما يعنيه هذا كله هو أن الكلمة قد وصلت ساحة الوغى وأنها أصبحت اليوم من أمضى الأسلحة التي يستخدمها المتحاربون، وكم يحزّ في نفسي أن العرب الذين سبقوا العالم إلى التفنن باللغة والشعر والبيان يقفون اليوم متلقين للمعلومة واللغة التي تصيغ ليس المصطلح فقط، وإنما الفكر و الموقف. وتشهد اللغة الإنكليزية كل يوم مصطلحات جديدة تواكب التفوق العسكري للغرب ومنطق القوّة وتهميشه للأطراف والحضارات وقضايا الشعوب الأخرى. وللأسف فإن بلدان العالم الثالث، ومن ضمنهم العرب والمسلمون، يترجمون هذه المصطلحات التي صيغت بطريقة تقوّض حقوقهم وتضعهم في صفوف المتهمين والمتلقين دون أن يكون لهم أي تأثير في الحدث أو في خلق المصطلح الذي يصف هذا الحدث.

في هذا السياق تحاول مجلتنا "الآداب الأجنبية" في هذا العدد مواكبة هموم الساعة فتقدم للقارئ العربي ثلاث مقالات عن اللغة ذات صلة وثيقة بما يجري اليوم من استخدام واستغلال للغة من أجل تحوير معنى وموقف وبالنتيجة من أجل تعزيز موقف سياسي أو حتى المساهمة في انتصار عسكري.

ففي المقال الأول بعنوان "اللغة والمعنى والتأويل" بقلم جوناثان كالر، ترجمة رشاد عبد القادر يجد القارئ مناقشة عميقة وهادفة لفرضيات مختلفة عن دور اللغة والأقرب إلى ما نراه اليوم على الساحة السياسية هي فرضية سابير – وورف اللذين زعما أن اللغة تحدد ما يمكننا أن نفكر به. فقد حاجج وورف أن هنود الهوبي مثلاً لديهم تصوّر عن

الزمن لا يمكن إدراكه في اللغة الإنكليزية. ويبدو أنه ليس هناك طريقة للبرهان على أن ثمة أفكاراً في لغة وحيدة لا يمكن التفكير بها أو التعبير عنها في لغة أخرى، ولكن لدينا دليل قوي على أن لغة ما تحدث أفكاراً "طبيعية" أو "عادية" تقتضي مجهوداً خاصاً في لغة أخرى.

ويناقش المقال أن التراكيب اللغوية هي أيضاً أعراف لغة وليست طبيعية أو لا غنى عنها وأن اللغة ليست اصطلاحاً يقدم نعوتاً للمقولات الموجودة سابقاً، بل إنها تولد مقولاتها الخاصة بها. ولكن يمكن حمل المتحدثين والقراء على أن يروا عبر خلفية لغتهم ومن خلالها ، كي يروا واقعاً متبايناً فالأعمال الأدبية تستكشف خلفية الطرائق المعتادة في التفكير أو مقولاتها وتسعى في أغلب الأحيان لأن تلوي هذه الطرائق أو أن تعيد تشكيلها مبيّنة لنا كيف نفكر في شيء لم تأخذه لغتنا سابقاً بالحسبان، وترغمنا على أن نعنى بالمقولات التي نرى من خلالها العالم على نحو غير مفكّر به، ومن ثم فإن اللغة هي التجسيد المادي للأيديولوجيا . المقولات التي يُجاز للمتحدثين أن يفكروا بها . وكذلك موقع مساءلتها أو نقضها على حدّ سواء.

وفي مقال "حقل فوكو" بقلم تشارلز ليمرت ترجمة خالدة حامد، نشهد مناقشة غنية وعميقة للصفات التي ألصقها القراء بفوكو بأنه ماركسي وبنيوي وسيميائي واختلاف هذه الصفات عما يقدمه فوكو وعما نواجهه في كتاباته وإذا كان لابدّ من قراءة المقال فإن أحد الاستنتاجات عن فوكو يعبر إلى حدّ ما عن جدية وشمولية ودقة النقاش حيث نقرأ في سياق المقال ما يلي:

فوكو . الحدث: إن إطلاق اسم الحدث "event" على فوكو لا يعني الاحتفاء به، أو جعله أكثر مما هو عليه، بل يعني دراسته بمصطلحاته الخاصة، فهو يرفض التاريخ التقليدي للأحداث الكبرى (الحروب

والمعاهدات والاتفاقيات الدبلوماسية وما إلى ذلك)، ويقترح بدلاً منه تاريخاً يضفي صفة الحياة على الفهم الاعتيادي للأحداث التاريخية فنجده يهتم بالأحداث القليلة الشأن في التاريخ أكثر من اهتمامه بالأحداث الكبرى: إذ يُعنى بالروايات المنسية، بتقرير ما عن جريمة، بقصة خنثوية... فالحدث لا يُقاس بما يحمله من معنى أو أهمية، بل بمكانته في مجال القوة الاجتماعية... يرفض فوكو مثالية التاريخ التقليدي ووضعيته وخطبته.... إلا أن فوكو ليس ماركسياً وعضواً في مدرسة "الحوليات" وتلميذاً لألتوسير فحسب، بل يعمل في فضاء نسجه هؤلاء الثلاثة. فتراه يتحدث حينما يصمتون، ويصمت حالما يتحدثون فيما بينهم ويجتاز الحد الفاصل بين ما قيل The said ومالم يُقَلْ The unsaid لغرض إعادة توطيد حدود أخرى لابد من انتهاكها. وهو حينما يسأل ما اللغة؟! إنه لا يسأل عن معنى اللغة أو ماهيتها، أو شكلها بل عن وجودها ووظيفتها وممارستها. وباستثناء دراساته التاريخية في "الكلمات والأشياء"، تنطبق سيميائيتُه على الأدب على نحو وافٍ تقريباً، فالأدب هو ما أشير له في نهاية العصر الكلاسيكي بوصفه الممارسة الغريبة للغة التي جلبت اللغة إلى الخواء Void على أيدي ساد ونيتشه وروسيل وآرتو ومالارميه. "نحن ندرس العبارات عند الحد الذي يفصلها عن مالم يُقَلْ... ويرى فوكو أن وضعية الأدب ليست شكله، بل هي قدرته على دفعنا إلى مواجهة العلاقة بين اللغة والحياة الإنسانية؛ إذ بمقدور الأدب أن يقودنا إلى الصمت الذي يجعل الخطاب ممكناً..!

ومواقفنا من الواقع، تشكل اليوم الإيديولوجيا السياسية التي تعمل مراكز الأبحاث والمفكرون على تطويرها وتوظيفها، كل لخدمة أهدافه.

وفي إطار مواز يترجم محمد علي الأشقر مقالاً ذا صلة عن "لغة

إسبانيا المستعربة وأصول اللغة الإسبانية"، للكاتب الإسباني رامون مننندث بيدال.

وبالإضافة إلى باب المقال المتميز في هذا العدد يحمل هذا العدد للقارئ العزيز باقة متميزة من القصص وأخرى من قصائد الشعر العالمي ومسرحية شعرية ممتعة حقاً بعنوان "الفارس البخيل" للكاتب الروسي الكسندر بوشكين وترجمة عدنان جاموس، كلّ ما نرجوه هو أن نكون قد وفقنا في أن نضع بين يدي القارئ العربي عدداً ممتعاً ومفيداً يساهم بشكل ما في انخراط أكبر للقارئ في الحوارات الدائرة حول اللغة والثقافة والعالم؛ هذه الحوارات التي أصبحت من الأهمية بمكان اليوم بحيث أصبحت رديفاً مباشراً للأيديولوجيا والصراع السياسي وحتى العسكري الدائر في العالم.

❑❑❑

Foreign Literature Quarterly,
No. 109, Winter 2002,
Twenty Seventh Year.

Contents

7. Ray of Hope, by Brees Mazykhov, tr. by Fatih Bahnini
8. Subjugating the Poet, by Kristeh Jajanskii, tr. by Walid Al Sibaey.
9. The General, by Ray Rizal, tr. by Tawfiq al Assadi.
10. Disappointment, by Thomas Mann, tr. by Adnan Habal

C **Poetry**

11. Poems by Leopold Sengor, tr. by Wafa Shawkat.
12. Two Poems from Australia, by Les Murray, tr. by Hassan Nasir
13. Prayers from Caucasian Heritage, from Shingwaza, tr. by Shafik Ismael.

D **Drama.**

14. The Covetous Knight, by Aleksandr Poushkin, tr. B]
15. Adnan Jamous.

E Book Reviews

16. A Review of contemporary German Literature, translated from the French Le monde, by Huda Antiba.

❑❑

الآداب الأجنبية، العدد 109،شتاء2002
السنة السابعة والعشرون

المحتويات :

			اللي
12.	مختارات من الشعر الفرنسي	شعراء فرنسيون	سلمان عزام
	د- المسرح		
13.	اللاعب الآخر	أوبين ج . أرنو	محمد أمين جميل الشامي
	هـ – مراجعات		
14.	كلمات أساسية، النظرية الأدبية والقيم، تودورف	جان فيرييه	د.غسان السيد
15.	أخبار أدبية مترجمة	صحف فرنسية	هدى انتيبا

❑❑❑